
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00086891 9

PEINTRES PROVINCIAUX

DE L'ANCIENNE FRANCE.



Belga Brugensis hic est, sed Parthenopensis amore
Artis Finfonius, sceptra jocosa gerens;
Læva tenet Neuster Jacquespea, dextera Neuster
Tellerius, fratres patriā et ingenio,
Postremus Daret, redivivos arte gemellā
Hic facit calamo quod facit ille stylo.

RECHERCHES

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

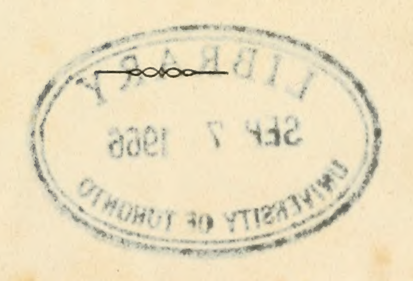
DE QUELQUES

PEINTRES PROVINCIAUX

DE L'ANCIENNE FRANCE,

PAR

PH. DE POINTEL.



PARIS.

DUMOULIN, LIBRAIRE, QUAI DES AUGUSTINS, 13.

1847

Pour moy, qui suis frappé à ne guarir jamais de cette belle maladie de l'esprit, qui cherche dans toute la Terre de quoy se satisfaire, et qui voudroit pouvoir assembler en mesme lieu toutes les Raretez de l'Art et de la Nature : j'avoue que je n'ay pas eu peu de satisfaction en travaillant à cet Ouvrage, parce qu'il m'a remis dans la mémoire, et presque devant les yeux tant de belles choses que j'ay veues.

Le cabinet de M. de Scudéry, gouverneur de Nostre Dame de la Garde.

ND
546
C44



1120662

Paris.—Imprimerie Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.

PRÉFACE.

PRÉFACE.

La province est morte, voici le moment bon pour écrire son histoire. Certains vieillards se souviennent encore de l'avoir vue vivante. On sait quelle était sa figure et quel était son esprit. Les villes condamnées à périr par le monde nouveau sont encore debout; leurs ruines gardent intactes leurs richesses; mais ces richesses seront anéanties ou dispersées demain.

Je n'accuse personne : les municipalités veillent assez soigneusement sur les monuments publics; et quant à ceux religieux, presque tous les évêques de France exigent maintenant que leurs curés prennent des notions étendues sur l'histoire de l'architecture, de la peinture et de tous les arts dont ils trouveront dans leur paroisse des monuments à conserver. D'ailleurs, Jésus qui chassa les marchands du Temple, ne permet pas aux brocanteurs d'approcher de ses églises. Mais les demi-ignorants sont comme des enfants, qui commettent bien lestement une étourderie irréparable; un

en était venue. La France a été l'héritière de la tradition italienne. Salvator Rosa et le Poussin furent contemporains. Salvator fut le dernier des Italiens. Après lui, qu'est-il né par delà les monts? pas une âme pensante, et du Poussin au David, pendant ce doux hiver de la peinture, le soleil un peu pâle, mais bienfaisant et quelquefois encore brillant, qui a éclairé l'Europe entière, durant cette longue période de cent années, luisait de la France, et seulement de la France.

Le génie d'un grand peuple a cent faces diverses. Il y avait eu en Italie plus d'écoles illustres que de duchés et de républiques. Ainsi, en France : autant de températures, autant de tempéraments. Les races diffèrent dans les provinces, l'esprit y différait de même. Rouen, Blois ou Nancy, ne sont point sur la route de Rome. Ce sont pays riches de verdoyance, mais pauvres de lumière et de chaleur. Les rayons d'été n'y entrent dans les cathédrales gothiques qu'à travers les rosaces et les vitraux peints. Il n'y croît ni olivier ni oranger. Comment serait-il possible que nos peintres du Nord eussent manié même pinceau que ceux de Toulouse ou d'Aix, qui voyaient les montagnes et les mers bleues de l'Espagne et de l'Italie?

Jamais la division des provinces ne fut plus nettement marquée qu'à l'époque où prit naissance la première école française. C'était le temps des États provinciaux, le temps des parlements. Chaque province ayant son gouvernement, avait son unité, sa tête solide. Elle avait à cœur de cultiver son esprit particulier, de produire ses fruits particuliers. Les gouverneurs de nos provinces n'étaient-ils pas d'ailleurs,

pour la plupart, des plus hauts princes du royaume? Ils avaient une cour autour d'eux, composée des plus brillants gentilshommes et des plus éclairés, qui donnaient mouvement aux intelligences.

On remarque dans la vie des peintres d'alors une agitation incroyable. Paris ne dominait pas violemment les provinces; il n'offrait pas aux artistes d'école constituée et attirante; chacun se façonnait dans le coin où il était né; il y créait quelques œuvres qui le faisaient connaître hors de sa ville. Le mandait-on à Paris, il y venait déposer un travail, puis il s'en retournait dans sa province natale où il prenait femme, et se bâtissait un logis. Il pouvait faire dix fois le voyage de Paris, mais toujours son pays et les siens le rappelaient. Chemin faisant, il s'arrêtait dans une abbaye ou dans un archevêché et on lui donnait à peindre la vie d'un saint en dix tableaux. Mais un beau matin, après trois ans de halte, il repartait pour sa ville, et s'en allait accrocher son dernier tableau aux murs de la même église pour laquelle il avait entrepris, trente ans avant, sa première peinture. Ce fut sans doute en un pareil voyage que Quintin Varin d'Amiens, passant vers 1610 par le pays des Andelys, donna les premières leçons à Nicolas Poussin, enfant de quinze ans, et des mains de ses parents le livra à la peinture. Il faut lire dans Félibien, comme modèle d'une honnête vie de peintre provincial en France, ce qu'il raconte de Jean Mosnier de Blois.

Puis il y avait les peintres et les écoles d'une certaine ville, les Lenain à Laon, à Reims Nanteuil et Regnesson, à Nancy Callot et Deruet. Cette terre de Lorraine, qui a baptisé Claude

Gelée, a été de tous temps une vigoureuse nourrice pour les arts. La petite école de Metz n'en est-elle pas de nos jours un heureux rejeton?

Plus considérable que ces écoles du nord, fut la très-nombreuse école du midi, l'école provençale, dont les œuvres remplissent comme un musée l'église de Sainte-Marthe, à Tarascon : les Mignard d'Avignon, les Vanloo, les Sauvan, les Parrocel, les Vien, auxquels il faut joindre, sans ordre ni date, Fauchier, Michel Serre, Puget, Faudran, Pinson de Valence, Levieux de Nîmes, Manglar, précurseur et maître de Joseph Vernet, Lacroix et Henri, ses deux suivants, tous peintres de valeur, qui ont eu sur la peinture française une très-grande et très-directe influence. Leurs brillants et abondants tableaux encombrent la Provence entière et la partie du Languedoc la plus rapprochée. A Avignon commence, pour bien dire, l'empire de la peinture italienne, car l'école dont je parle en est tout au moins la fille aînée. Le plein soleil, éclairant vif et net les moindres chapelles des églises de ce pays, y donne vie à une multitude de cadres, non pas tous du même âge, mais reconnaissables aisément de même famille, à un coloris doux, frais et fin; et c'est ce coloris plus fin et plus délicat peut-être que celui des Bolonais et des Génois d'où il venait, mais moins solide, qui remonta vers Paris avec les Parrocel et les Vanloo, et s'y substitua aux âpretés grossières de la palette de Lebrun. En se mariant à la verve septentrionale de Watteau et de Jouvenet, ce coloris de l'école de Provence a formé les plus beaux tons et les plus suaves du dix-huitième siècle. La généreuse école du midi, riche,

féconde, vivace, n'a pu être éteinte que par la dissolution des provinces; elle mourut, il y a quelques années seulement, à Arles avec Réatu le peintre de mythologies, à Aix avec Constantin le paysagiste; il n'en reste plus en ce département qu'un goût et une curiosité assez généraux pour les œuvres de tant d'habiles artistes, qui vont néanmoins, je l'ai dit, se dégradant, se dispersant. La noble passion qu'a montrée M. Thiers pour les beaux-arts, et particulièrement pour la belle sculpture, n'est-elle point née des merveilles qu'enfant et jeune homme il a vues dans Aix? les statues, les bas-reliefs, les prodigieuses ciselures de Pierre Puget, de Christophe Veyrier, d'Antoine Duparc, de Toro, de Chastel, de Chardigny, n'ont-elles point mille fois assiégé son souvenir? Mais Paris enfin ayant absorbé toute la force et toute l'intelligence du royaume, l'école d'Aix, transformée dans les derniers temps, est venue se fondre dans la grande école parisienne; M. Granet et M. de Forbin, élèves du paysagiste Constantin, et Clerian le fils, élève de M. Granet, ont été les hommes de ce dernier mouvement. Suivant une attraction pareille, Lemonnier, Géricault et Court [1] sont venus confondre dans la même nouvelle école française, le génie normand personnifié autrefois par Jouvenet et ses neveux.

Oui, il y avait un génie normand, et Jouvenet en a été la parfaite incarnation. Jouvenet n'avait pas vu l'Italie comme Poussin ; il avait appris son art à Rouen, dans l'atelier de son père. Ses modèles furent des Normands, et il n'a jamais fait

[1] J'entends l'auteur de *la Mort de César* et du *Boissy d'Anglas*.

vards peut-être, mais que l'histoire ne saura que trop sèchement raccourcir. D'un homme connu, l'on peut rappeler la biographie en quelques lignes ; sur celui que l'on veut faire connaître, il faut s'étendre. Disons haut que Paris est, depuis 1789 seulement, la pensée entière et exclusive de la France, et que sous Louis XIII, où tant d'émotions séditieuses des provinces inquiétèrent Richelieu, il y aurait folie à nier la vie et l'intelligence provinciale. Paris, dans la première moitié du XVIIe siècle, n'avait certes pas de meilleurs peintres que la Provence ; Paris, dans le XVe et le XVIe siècle, avait-il des maîtres verriers comparables à ceux de Normandie [1] ? L'histoire, qui est une science systématique malgré elle, a toujours eu des tendances beaucoup plus unitaires que la réalité. — Admettons enfin dans cette galerie des oubliés (avec réserve sans doute, mais on ne les en peut rejeter justement), ceux qui nés en province, et y ayant travaillé, y revinrent après avoir cherché fortune à la cour ; ceux, vous m'entendez, qui n'avaient pas perdu l'esprit de retour.

Où retrouve-t-on les œuvres des peintres provinciaux de

[1] Relevons la déplorable méprise de ces gens qui font commencer l'histoire de la peinture primitive en France à Jean Cousin ou même à l'arrivée du Primatice. Qu'était-ce donc que cet art des verriers qui a rempli nos cathédrales du Nord d'incomparables chefs-d'œuvre, bien supérieurs pour le coloris, la naïveté et même le dessin à la plupart des tableaux des plus fameux maîtres d'Italie ? La France avait épuisé là, sans paraître s'en douter, un immense génie de peinture. C'est peut-être ce qui a rendu, pendant les cent années qui suivirent, notre royaume inerte à la peinture ordinaire. Les tableaux appliqués aux murs de nos cathédrales souffrent affreusement du voisinage des superbes compositions que le soleil fait flam-

l'ancienne France? Dans les vieux hôtels, dans les églises, trop rarement, hélas! dans les musées des villes qu'ils ont décorées. Tout art dans son origine a été pour les peuples qui le mirent en usage, l'objet d'un respect profond; poésie, musique, peinture, sculpture, imprimerie, furent comme sanctifiés par les inventeurs, qui en consacrèrent à Dieu les premiers et les plus savants essais. Les premiers peintres, ne considérant leur art que comme idéaliste, demeurèrent longtemps peintres religieux seulement, et longtemps ils hésitèrent avant de rabaisser leur pinceau à la représentation de l'homme et de ses entourages vulgaires. De là, pour les cathédrales, les peintures les plus pieuses et les plus sublimes; de là, pour les murailles et les plafonds des anciens palais, les allégories les plus grandioses. Et puis dans les provinces, autrefois comme maintenant, le vraiment utile, le vraiment honorifique, bornait les services que l'on demandait au génie de l'artiste. Quand un riche président de parlement avait fait peindre un tableau pour sa chapelle, un panneau pour son hôtel, et son portrait en robe rouge, il remerciait le maître, et le prenant par la main, le conduisait chez son voisin. On n'a connu que fort tard les tableaux de cabinet dans la plupart de nos provinces [1].

boyer en les traversant; les chapelles gothiques de notre Normandie n'ont pas besoin de peintures à l'huile; si on leur en impose, la lumière sombre ou bariolée les maltraite.

[1] En disant tout à l'heure que le génie de la peinture avait remonté du Midi vers Paris, et s'était enfermé dans son enceinte, je n'ai point dit qu'il se fût posé un moment sur les toits de Lyon; à peine faut-il prendre pour

Tout était donc scellé aux murailles des couvents et des hôtels, quand éclata la révolution française. Mais elle, violente et aveugle en son impiété, secoua et effondra ces murailles, et en jeta les ornements par les fenêtres; les ramassa qui voulut ou qui osa. La République même eut quelque regret; une commission parcourut en son nom les provinces, et rapporta dans les combles du Louvre plusieurs pauvres toiles dépareillées. La terrible bourrasque une fois passée, ce qu'on recueillit encore gisant à terre, trouva un refuge dans les musées municipaux, dont venait de surgir à cette occasion la bonne pensée. C'était un généreux hospice ouvert à de malheureux chefs-d'œuvre sans asile, et qui paraissant ne devoir plus édifier le chrétien, allaient du moins exciter et instruire l'artiste. Les musées municipaux se composèrent donc d'abord des peintures et des sculptures sauvées du sac des églises, monuments civils ou même habitations nobles. Cette collection primitive est pour nos recherches la plus considérable. S'y adjoignit bientôt et l'effaça par malheur la part qui échut aux départements du magnifique butin de la conquête de l'Italie. Nos musées, enflés d'orgueil par les Rubens et les Pérugin, eurent honte de leurs humbles peintres nationaux, et distribuèrent, en garde, aux églises rouvertes, sans choix, presque sans conditions, d'excellentes toiles qui ne demandaient qu'un jour public pour être aimées et vantées. Je ne dis point qu'il ne fallût pas rendre certains

son ombre la patiente et froide école de Lyon, ville en tout manufacturière.

tableaux aux églises. Quelques-uns leur appartenaient qui avaient été composés et peints pour elles, sur des sujets désignés. Il y avait une aussi cruelle injustice à les priver de ceux-là, qu'il y en eût eu à tirer un saint d'une niche de leur façade, ou bien à décrocher une de leurs verrières. Mais les tableaux indifférents, mal suspendus entre deux ogives, comme beaucoup l'étaient certainement, les œuvres uniques et magistrales de tel artiste du cru, il les fallait réserver soigneusement et les enchâsser, et leur préparer la plus douce et la plus juste lumière. Ainsi a-t-on fait à Marseille pour les peintures du Puget, ainsi aurait-on dû faire à Aix pour les Fauchier et les Levieux, ainsi à Rouen pour les Saint-Igny. L'Italie et l'Allemagne reprirent en 1815 quelques-unes de leurs toiles à elles; depuis, le vide de ces toiles sur les parois de nos musées a été recouvert par les dons des rois et des ministres; il l'eût été mieux, je crois, par les exilés que j'ai dits.

Le devoir des conservateurs des musées de province est désormais de signaler et de garder les œuvres des maîtres de leur pays; de veiller à ce qu'ils ne se perdent point dans les collections particulières, surtout à ce qu'ils n'en sortent pas et ne s'en aillent courir les autres contrées, où leur nom inconnu les ferait mépriser sottement; enfin ils devront employer toute ressource pour les acquérir à la galerie de leur ville. Nous avons tous à travailler à l'histoire et à la glorification de la peinture française : les conservateurs municipaux peuvent beaucoup pour elle. L'idée généreuse est enfin venue de former au Louvre un musée de l'ancienne école fran-

çaise ; mais sans l'étude bien éclaircie du génie pictural des provinces de France, ce précieux musée est impossible. Ceux qui en ont la tâche ne peuvent, avec le meilleur vouloir, rien édifier de complet ni de rationnel, si ceux qui gardent et connaissent, si ceux qui recherchent et jugent, ne leur viennent de toutes parts en aide.

FINSONIUS.

FINSONIUS.

Finsonius est un ancien peintre qui a joui d'une juste gloire dans toute la Provence, de 1610 à 1630. Son mauvais destin l'a laissé depuis également ignoré de la Belgique où il naquit, de l'Italie où il étudia, et de la France où il laissa ses œuvres. Il s'appelait Louis Finson ou Finsonius, natif de Bruges. Ses tableaux portent presque tous, suivie de l'année de leur composition, cette signature : ***Ludovicus Finsonius Belga Brugensis.*** Son histoire, que personne n'a pris soin d'écrire[1], ne se peut appuyer sûrement que sur les dates et sur quelques traditions : un peintre dont la mémoire du peuple a gardé le nom ne saurait être un peintre ordinaire.

Finsonius était donc né à Bruges vers l'an 1580; la grande école d'Anvers ne s'ouvrait pas encore, et les menus préceptes qu'il put recueillir de ses premiers maîtres se fondirent vite dans les brûlantes leçons du Caravage. Mais ce qu'il n'oublia point, ce furent les vieux peintres de sa ville, dont il avait vu

[1] De tous ceux qui ont écrit à Paris sur son art, la Fontaine est le seul qui ait cité Finsonius dans son *Académie de la peinture* (1679), parmi les peintres d'Allemagne et du Pays-Bas. Tous les noms sont défigurés dans ce petit livre, et il l'appelle *Louis Vinson.* Qui avait apporté ce nom à l'oreille de la Fontaine? Était-ce le vent de Belgique ou le vent de Provence?

durant toute son enfance les pieuses et simples images; il ne se voulut défaire non plus de la rude naïveté des gens de son pays, et là où il put, il la marqua; et cette marque est le charme de ses peintures.

Finsonius n'avait pas plus de vingt ans, je suppose, quand il abandonna Bruges et la maison de sa mère pour suivre, comme tant d'autres de sa province, le chemin de l'Italie. C'est à vingt ans qu'il est bon de voir Rome, c'est à vingt ans que cette grandeur nous pénètre jusqu'aux os.

En ce temps-là déjà, et depuis longtemps, Rome, l'Italie étaient pleines de peintres parlant toutes les langues de Babel, et qui, de tous les points de l'Europe, s'en venaient admirer les prodiges des maîtres du grand siècle qui s'achevait, et travailler dans cet air plein de leur souffle. Les Espagnols s'empressaient à Naples leur ville; les Français, les Hollandais, les Flamands, les Allemands se répandaient de Venise à Rome, dans toutes les cités, dans toutes les campagnes; ils étaient mêlés et confondus, sans distinction de génie ni de patrie, plus nombreux que les dessinateurs italiens eux-mêmes, les pressant, les étouffant, et menaçant d'emporter dans les autres pays les secrets de l'art et sa souveraine richesse. Déjà ils les enseignaient ces secrets : Guido Reni prit des leçons de Denis Calvaert. Cependant les peintres dispersés dans ce pays illustre étaient pour la plupart sans guide. Tous, Italiens et Tudesques, se morfondaient à suivre de mortes traditions, à scruter des modèles impénétrables. Alors parut le Caravage, — ce terrible révolutionnaire, ce sombre et inexorable Michel Ange de Caravage, homicide, haïsseur, sauvage, qui écrasa et conspua toute école et toute manière, rénovateur inattendu et brutal, qui étudia la nature avec la furie de son tempérament, et ne la voulut connaître que dans sa forme abrupte. Cet homme tomba dans la peinture comme une pluie d'orage; il bouleversa cette terre usée, et du même coup la féconda. Il rajeunit la vieille tradition romaine; il partagea les Bolonais, il créa l'école de Naples ; ses élèves furent de tous

les pays. — Qu'est-ce qu'une peinture, s'était-il dit, où ne vivent ni le grand ni le vrai, ni le corps ni l'esprit, ni l'amour ni la haine? Et il avait enfermé ses rudes personnages dans de mornes ténèbres, où il laissait tomber sur eux quelques lueurs vivaces et puissantes. A la vue de cette *chair broyée*, une sorte de frénésie s'empara de tout ce peuple de manieurs de brosses. Jamais peut-être en Italie si grand cri ne s'était élevé; c'est l'Annibal Carrache, le prince des Bolonais, qui l'avait proclamé, que celui-là broyait de la chair. Le Guide l'étudia, le Guerchin l'observa, Manfredi le copia. Notre Moïse Valentin a été le plus grand de ses disciples. Claude Vignon et Simon Vouet, et le Bourguignon, l'ont suivi chez nous, et j'ai idée que le grand Poussin, tout en le honnissant, a quelquefois regardé son coloris.

Mais aux temps même du Caravage, les Flamands étaient plus nombreux que nous en Italie, et aussi aucun maître ne leur convenait mieux que celui-là. Comme il ne recherchait ni la grâce ni l'élévation des types, ils comprenaient mieux sa valeur. Son style ne passait pas l'intelligence de leur nature. Sa vérité âpre et presque grossière, et l'énergie incalculée de sa lumière et de son coloris, les appelaient à lui. Gérard Honthorst resta le plus fameux de ces Flamands. « Les imitateurs du Caravage, dit Lanzi, le perpétuèrent longtemps; mais ayant beaucoup travaillé pour des personnages obscurs, la plupart sont demeurés ignorés. » Et ailleurs : « L'école du Caravage, ou, pour parler plus exactement, la foule de ses imitateurs, s'étant prodigieusement accrue après sa mort, elle ne compta pas un seul mauvais coloriste; cependant on lui reproche sévèrement d'avoir négligé le dessin et les convenances. » Ces deux phrases sont toute la vie de Finsonius; la première raconte sa vie, à cela près que ses protecteurs ne furent pas gens si obscurs; la seconde juge son œuvre, à cela près qu'il fut grand anatomiste.

Finsonius arrive en Italie, jeune, vaillant, mal dégrossi encore, la main docile, et la tête prête à tout recevoir. Il ren-

contre à chaque carrefour de Rome ces frénétiques régénérateurs de la peinture, et l'ivresse commence à lui monter au cerveau. Un Belge, buveur de bière, devait hanter volontiers le cabaret; il y trouve le Caravage, qui y pérore avec les siens, qui fait poser les bouquetières et les chanteurs ambulants. La nature de Finsonius, simple et point raffinée, s'éprend de cette manière, et il s'y livre tout entier avec foi et avec passion. Je compte qu'il étudia ainsi sept ou huit ans. Mais voilà le Caravage, vagabond et violent, qui s'en va à Malte, laissant son école à l'aventure. Il meurt, et déjà elle s'est dispersée, et toutes les villes de l'Italie s'en trouvent encombrées. Chaque petit pays de cette Lombardie où était né le maître, comptait plusieurs de ses élèves. Il n'y avait pas jour à vivre dans Rome, ni du haut en bas de l'Italie ; — plus rien à y apprendre ; — Finsonius repassa la mer. Il était sans doute venu par l'Allemagne; c'était le chemin qu'on suivait alors, ou du moins que suivit, vers le même temps, Henry Goltzius. Au retour, Finsonius prit la voie de mer, et le vaisseau l'amena à Marseille. Mais les grosses villes de commerce qui ne sont pas des républiques aristocratiques, comme Gênes ou Venise, ne procurent pas grandes ressources aux peintres. Il faut, outre la richesse, un certain loisir qui permette l'exercice de ce noble goût. Finsonius eut hâte de venir à Aix, où vivait toute l'aristocratie puissante de Provence, avec les pompes de son parlement et tout ce concours d'illustres personnages qu'elle enfermait alors, plus nombreux et plus illustres qu'en aucune ville de France. Les trois grandes lumières du royaume s'y trouvaient dans ce temps-là réunies : Malherbe, Duvair et Peyresc.

Il est assuré par la tradition que Peyresc fut à Aix le premier patron de Finsonius. — Peyresc avait voyagé en Italie, en Angleterre et en Allemagne, de 1602 à 1607. Il fit grand bruit à Rome, et y connut, quoique très-jeune, de très-éminentes personnes; car c'était un nouveau Pic de la Mirandole. Il n'est pas impossible que là-bas Peyresc, qui faisait

essiner tous les objets qui intéressaient sa savante curiosité, se soit servi de la main de ce pauvre Flamand de son âge, qui devait rechercher toute besogne et qui sans doute n'estimait point cher son travail, et l'ait engagé à passer au retour par Aix, où il le voulait occuper. Il avait d'ailleurs tous les jours besoin de dessinateurs « pour représenter les objets dignes d'attention, » et ainsi il était le premier Mécène de ceux qu'il trouvait à sa portée. « Peyresc nourrit des peintres, dit Requier, et se procura divers tableaux dont il savait aussi bien le prix que qui que ce fût. » — Mais voilà mieux : — Il se donnait grande peine, depuis son voyage en Italie, pour rassembler dans une galerie de sa maison d'Aix tous les portraits des hommes les plus fameux alors dans les sciences. C'étaient Grotius, Saumaise, Pierre Pithou, Bignon, de Thou, Casaubon, Malherbe, Duvair, Scaliger, Pinelli, Desportes, Barclay, Camden, le nouveau pape, les cardinaux Barberin et Cobellutio, et d'autres amis. Beaucoup de ces portraits étaient donnés à Peyresc par les personnages eux-mêmes, mais un plus grand nombre étaient copiés, par les mains les plus habiles qu'il se pût procurer, sur des originaux obtenus à grande peine. Ce fut certainement d'abord pour cette besogne qu'il *tâcha d'accaparer* Finsonius, et il est vrai qu'il ne pouvait mieux rencontrer. — Dans ce travail sur les peintres de province, et en parlant de la manière dont Peyresc patrona et employa ceux de sa ville et de son temps, je ne crois pas qu'il faille omettre ce nom et cette note : « Quant à Fredeau,— écrit, de Beaugencier, Peyresc à Bourrilly,— qui dit avoir vu travailler le sieur Antoine Vandyk, il faudra tâcher de l'accaparer... Je n'ai encore pu retirer de lui autre chose que le portrait de quelques citrons et bigarrés d'espèces singulières, étant si échaudé du côté de Toulon, qu'il n'y a pas moyen de le gouverner. Les PP. capucins de Toulon le font travailler autant qu'il en a envie. »

Peyresc avait lié amitié étroite avec Rubens ; ils avaient échangé leurs portraits, et ils s'écrivaient à propos d'in-

scriptions antiques des lettres interminables. M. de Saint-Vincens, qui avait fait une étude spéciale de la correspondance de l'illustre savant, a noté dans sa *Description des antiquités, monuments et curiosités de la ville d'Aix* (*Bouches-du-Rhône*), cette phrase de Peyresc à Rubens : « Notre Finson peint avec de bonnes couleurs, il dessine bien, ses personnages sont épais et lourds, il n'y a pas de noblesse, mais l'expression dans ses physionomies plaît. » Le président de Saint-Vincens s'en fiait entièrement à sa prodigieuse quoique inexacte mémoire. Mais sa mémoire lui peut-elle avoir dicté seule cette précieuse phrase? La date de cette lettre aurait de l'importance pour les biographies de Finsonius. Ce *notre Finson* peut vouloir dire ou que Rubens, étant en Italie, avait connu Finsonius et l'avait recommandé à Peyresc à titre de compatriote, — ou que Peyresc l'avait présenté à Rubens, lorsque ce dernier passa à Aix, — ou simplement qu'ils s'étaient quelquefois entretenus, dans leurs lettres, des travaux de Finsonius et de l'emploi qu'en faisait Peyresc. Pourtant le jugement qu'il fait de son talent est si général, qu'on penserait que c'est le premier qu'il formule.

Dois-je l'écrire ? — c'est une idée enfantine — j'ai remarqué, dans une vue de Bruges, une tour de cathédrale semblable à celle de Saint-Sauveur à Aix. Peut-être cette ressemblance de clocher ne fut-elle pas pour rien dans le goût que prit pour Aix Finsonius, homme extraordinairement sensible à tout ce qui lui rappelait sa ville natale. Eh! souvent en faut-il davantage? Le souvenir de son pays agissait passionnément sur ce rude cœur. Et dans quelle autre cité lointaine avait-il rencontré tant d'excellentes peintures de ses vieux maîtres brugeois? Elles remplissent, on ne sait comment venues, toutes les églises d'Aix. Il fut bien aise d'y pendre, lui aussi, quelque tableau signé de ce titre : *Belga Brugensis.*

Voici mon Finsonius établi dans Aix. Maintenant jugeons ce qu'il y va peindre.

La première toile datée est la *Résurrection de Notre-Seigneur*, que l'on voit dans l'église Saint-Jean. Au bas, à droite, en un coin, sont les armes de la famille de Gaillard, et au-dessous de l'écusson est une petite carte portant pour légende : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit anno* 1610. — Cette famille de Gaillard n'était point originaire de Provence. Le donateur de la *Résurrection* et l'un des premiers protecteurs de Finsonius, était Pierre de Gaillard, fils de Gilles de Gaillard, seigneur de Lonjumeau. Pierre se retira en 1595 en Provence, où il acquit la terre de Ventabren, en conséquence du don de prélative que lui en fit le roi pour les services de ses ancêtres ; il fut trésorier général des états de la province et commissaire ordonnateur général de toutes les troupes de Provence. Il se maria en 1619 et fut député deux fois auprès du roi par les états de la province, dont il obtint la confirmation des priviléges. Les six enfants de Pierre de Gaillard perpétuèrent cette famille distinguée, qui existe encore, non plus à Aix, mais à Marseille. — La *Résurrection* est, des peintures de Finsonius, celle où l'on sent de plus près l'école du maître. Des reîtres, des condottieri, comme on les voudra nommer, gens de mauvaise mine quels qu'ils soient, sont couchés par terre la salade en tête et dans leur harnois complet ; ce sont de bonnes armures du temps, bien polies, bien attachées. Dans la nuit, ils ont formé un cercle pressé à l'entour du tombeau : le Christ en sort drapé dans son blanc linceul, portant à la main le guidon de sa victoire. Il n'y a que lui d'éclatant dans cette obscurité ; sa draperie est simple et belle, sa pose divine ; mais dans la composition il y a quelque chose d'inexpérimenté, qui donnerait bien à juger que Finsonius n'avait pas encore beaucoup travaillé de lui-même. La confusion n'est pas adroite ; la perspective semble vicieuse ; les raccourcis sont téméraires, mais impossibles. Cependant la touche est habile ; le luisant de peau dans la personne du Christ est d'une vérité excellente. Les vagues rayons tombant sur les épées et les cuirasses des gardes qui s'éveil-

lent, produisent un effet très-sûr. Caravage aimait tant ces éclairs des armes dans l'ombre! Si ce tableau était rafraîchi par la moindre toilette, celui des veilleurs qui se soulève flamberge nue, sur le premier plan, à gauche, sortirait véritablement de la toile.

Le bon et tout obligeant M. Roux-Alpheran, qui n'ignore rien de ce qui touche sa ville, et qui offre avec une grâce si parfaite sa science aux ignorants, garde chez lui, à titre de cadre de famille, et de temps immémorial, une importante étude de Finsonius, un *Saint Sébastien* que je placerai dans cette première époque. Il est à observer que, grâce à la foi qu'il eut en son Michel Ange et par ferveur pour sa loi, les sujets chrétiens que nous avons de Finsonius, bien que des traits de douceur se retrouvassent naturellement en beaucoup de ses figures, ne présentent qu'épidermes froidis, que carnations retirées par la mort récente, soit victorieuse, soit vaincue; que lèvres saignantes et gonflées de blessures.—Dans un bois plein d'ombre profonde et où l'on distingue à peine sur le premier plan un peu de branchage noir et de grandes herbes mêlées, Sébastien a été comme crucifié à deux arbres voisins. Il est grand, bien délié, vigoureux; les attaches ont été serrées au milieu des bras; les flèches des impies se sont fixées dans son corps et dans ses cuisses; il s'est soutenu debout quelque temps, et le sang a coulé le long de sa jambe; puis la tête est tombée en avant, le corps s'est affaissé, le sang s'est fait une autre trace, et maintenant la masse inanimée demeure suspendue par les liens qui retiennent ses bras. On gagerait que Finsonius a suspendu un mort dans cette pose; mais sa peinture est plus triste à voir qu'un mort véritable. Sur un fond d'une verdure sombre, impénétrable, cette grande académie d'un beau dessin, mais entièrement du même ton, d'un pâle mat, cru, sur laquelle roulent trois gouttes de pur sang rouge, saisit les yeux et l'esprit d'une impression étrange. Cela ne ressemble qu'aux moines torturés de Zurbaran. — Finsonius reproduisait volontiers le même

sujet; un autre *Saint Sébastien*, plus magnifique, est sorti, m'a-t-on dit, du pays d'Aix, il y a quelque quinze ou vingt ans.

Chez M. le chevalier d'Agay se trouve en ce moment le portrait d'un jeune gentilhomme attribué à Finsonius, véritable peinture d'un grand artiste, d'une franchise rude et d'une sûreté prodigieuse d'effet et de couleur. Le costume, la fraise et la coiffure de ce gentilhomme me le font remonter à ce temps de 1610. Il est à croire que de l'œuvre de Finsonius, si considérable en nombre, ces pièces ne sont pas les seules qui datent de son premier séjour.

Mais voilà qu'en 1612 il est à Naples. Qui l'y a appelé? Ou une amitié, ou son humeur ardente et voyageuse, ou une juste idée d'étude et de perfection, en venant se retremper dans cette source vitale de Naples, vrai foyer de l'école de son maître, et encore chaude de ses dernières leçons. Quand il se voit à six cents lieues de sa vieille ville natale,—il avait, sous sa rudesse, un tendre et noble cœur, ce Finsonius, — au lieu de se repaître, comme il était venu pour le faire, de chairs vives, écorchées et pantelantes à la façon de l'Espagnolet, il lui prend je ne sais quel souvenir mélancolique de la patrie. Il revoit en rêverie les scènes sacrées de Van Eyck, les visions naïves et pieuses des anciens Brugeois. Il peint une *Salutation angélique*, gracieuse, suave, perle de sa pensée. Il repousse ces figures grossières et sans dévotion que son maître lui avait enseignées; il cherche des traits purs, droits, chastes, des accessoires virginaux, des fleurs; il rassemble tout ce qu'enfant il a vu dans ces merveilleuses images des bons vieux Flamands. C'est, avec le portrait de sa mère, son inspiration la plus sainte, la plus achevée, la plus douce au cœur. L'ange, à chevelure rousse et retroussée, est revêtu d'une longue robe blanche dont les plis cassés et miroitants tombent sur ses pieds tout à fait à la manière gothique; les manches en sont fort larges et resserrées en haut par un bracelet de diamants et d'or. A ses épaules sont de

grandes ailes blanches. Il bénit de sa main droite, et de la gauche tient un beau lis. Entre la Vierge et l'ange est une table couverte d'un grand tapis à fleurs, très-riche, très-lourd, et balayant de ses franges le dallage de marbre; sur un pupitre y repose le livre de prières, et auprès, dans une verroterie très-légère, trempe une petite fleur rouge. La Vierge est de l'autre côté, à genoux sur un coussin. Ses formes sont, suivant le gothique, allongées, étroites et plates; les mains sont déliées et fines. Sa robe, traînante, est rouge; le manteau bleu est posé sur ses épaules. Sa tête est enturbannée de voiles. A droite tombent les draperies vertes du baldaquin. La colombe sainte est en haut au-dessus de la table; et au-dessous des franges de cette table qui tient le milieu du tableau, car aussi grande est la simplicité, aussi grande est l'harmonieuse symétrie, est tracée la signature : *Lodovicus Finsonius fecit in Neapoli anno* 1612. Cette précieuse peinture, qui demeura longtemps oubliée et comme ignorée sous sa poussière dans un coin du séminaire d'Aix, fut enfin décrassée un jour, et transportée au pavillon Lanfant, maison de campagne des séminaristes. — Finsonius paraît avoir aimé entre tous ses tableaux cette *Salutation* peinte à Naples en souvenir de Bruges; car se trouvant deux ans plus tard à Arles, il en refit lui-même une copie, mais de plus grande dimension, que j'ai découverte dans une chapelle de l'église Saint-Antoine; — et une autre copie encore, laquelle, suivant ce qu'on m'a rapporté, a été donnée par M. Magnan de la Roquette aux RR. PP. Jésuites d'Aix. Et enfin dans cette ville on retrouve, faites par d'habiles peintres postérieurs, des imitations de la *Salutation angélique* de Finsonius.

En 1613, Finsonius a repassé la mer; il est à Aix. Ce séjour à Naples, la ville d'Italie où un élève du Caravage se trouvait en meilleur air, lui a profité. Quand il se présente de nouveau en Provence, il est dans toute sa force, il peut tout entreprendre, et ce qu'en cette année seule il a entrepris semble un prodige.

Le tableau par lequel il est le plus connu dans Aix représente l'*Incrédulité de saint Thomas*. C'est une pièce très-considérable, et ses déplacements et ses vicissitudes montrent le cas qu'on en a fait en tout temps. « Non guère loin de cette église (du second couvent de la Visitation), dit de Haitze dans son livre des *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, l'on voit, dans l'autre chapelle des pénitents blancs, un tableau du Flamand Louis Finsonius, de Bruges, qui est au principal autel. Le sujet est lorsque saint Thomas enfonça sa main dans le côté ouvert du Sauveur, par son commandement, pour l'ôter du doute où il était touchant sa résurrection, ce qui l'obligea ensuite d'en faire cette belle confession : *Dominus meus et Deus meus.* » — Cette chapelle était alors en grand crédit, puisque nous voyons là encore que Henry d'Angoulême, fils naturel de Henry II et gouverneur de Provence, celui-là même qui avait amené à sa suite François de Malherbe, gentilhomme de Caen en Normandie, avait été recteur de cette chapelle, et y avait laissé un grand tableau de ses armoiries. Quelques années avant la Révolution, le *Saint Thomas* de Finsonius se voyait au fond de la chapelle des Carmes ; et enfin à cette heure il se trouve dans la cathédrale de Saint-Sauveur, sur l'autel qui est à côté de la chaire, et que l'on nomme communément *autel du peuple*, parce que c'est là que se font tous les offices de la paroisse.

L'*Incrédulité de saint Thomas* offrait à Finsonius le plus favorable sujet qu'il pût choisir. — Dix des disciples, — dix, car Judas s'est pendu et Thomas en ce moment n'était pas avec eux, — ont vu le Christ ; ils l'ont reconnu avec une joie extrême. Il s'est entretenu avec ses fidèles. Thomas étant de retour, ils lui dirent : Nous avons vu le Seigneur, — et Thomas répondit : Si je ne vois dans ses mains la marque des clous, et si je ne mets mes doigts dans les trous des clous et ma main dans la plaie de son côté, je ne le croirai point. Huit jours après, les disciples étant encore dans le même lieu, et Thomas se trouvant avec eux, Jésus vint, les portes

fermées, et, paraissant au milieu d'eux, il leur dit : La paix soit avec vous.—Il est nu comme au jour de la croix ; d'aucuns se prosternent et tous l'adorent ; mais il s'est tourné vers Thomas, et sa pose est pleine d'une pitié divine. L'incrédule déjà a mis un genou en terre et l'autre n'en est pas loin. Jésus lui prend le bras et lui dit : Portez ici votre doigt, et considérez mes mains ; approchez aussi votre main, et la mettez dans mon côté, et ne soyez pas incrédule, mais fidèle. Cette plaie du côté est si profonde que les doigts de Thomas s'y cachent en entier. Il est vaincu et touché de douleur ; et en même temps saint Jean et un autre disciple voisin lui reprochent son doute. Alors il dit : Mon Seigneur et mon Dieu ! Jésus lui dit : Vous avez cru, Thomas, parce que vous avez vu ; heureux ceux qui croiront sans avoir vu ! — Voilà la leçon faite au doute.

Toute cette scène est rendue à merveille par Finsonius. Sa composition est heureuse, sa tête du Christ est élevée, et celles des apôtres sont d'une bonne expression. Son Jésus, aux hanches larges, n'est pas un Apollon, mais un homme d'une belle nature réelle. Quant à ses disciples, ce sont des figures triviales et grossières telles que lui-même les avait choisies, de pauvres gens simples, tirés des bourgades ou des bords du lac où ils séchaient leurs filets. L'Esprit de Dieu n'est pas encore descendu sur eux en langues de feu. Ils ne parlent encore qu'un patois de Judée. Plus tard ils seront ces vieillards à peau ridée que Ribera et les Espagnols nous ont représentés prêts à tous les martyres, et enseignant de leur regard profond la bonne nouvelle qu'ils ont été appelés pour répandre. Avant la descente de l'Esprit, c'étaient des rustres pleins de foi et simples de cœur, épais de visage comme Finsonius les a faits. Quand les jours de la Pentecôte furent accomplis, ce furent des hommes plus puissants que des prophètes, et leur face et leur langage furent ensemble renouvelés. Les disciples qu'a peints Finsonius — tous les détails de son œuvre sont parfaitement observés, — ont les pieds pou-

dreux et les mains sèches et calleuses; leurs vêtements, hormis ceux de saint Jean, sont d'un tissu grossier. Ce dernier disciple, le bien-aimé de Jésus, est d'une mine par trop limphatique et pesante, et point du tout aquiline. On a peine à passer par-dessus cette laideur. La couleur de tout le tableau est d'une grande richesse et très-ferme, et le dessin, aidant ici le coloris, est d'une énergie et d'une vérité qui émerveillent. — Michel-Ange Caravage avait peint aussi un *Saint Thomas touchant les plaies du Christ ;* mais la composition n'avait pas l'importance de celle de son élève, et son Christ n'avait pas même beauté. — Finsonius, justement satisfait de son œuvre, la signa avec grand détail, et non sans grand orgueil, j'imagine. Il écrivit, selon sa mode, qui était celle de toute cette école, sur une carte qu'il figura cachetée de cire rouge, au bas à gauche de la toile : *Ludovicus Finsonius, Belga Brugensis, fecit, Aquis Sextiis an°* ∞ IↃIII. C'est par erreur du peintre que la date est de 1513 : il voulait écrire 1613. Au-dessous du millésime se trouvent trois lignes d'une écriture assez régulière, mais que je n'ai pu entièrement déchiffrer. Pourtant j'en ai assez lu pour grandement étonner le lecteur. Se fiant sans doute sur cela qu'il était le seul Belge vivant à cet autre bout du monde, j'entends avec son goguenard ami Martin que nous verrons tout à l'heure, il ose tracer une inscription bonne à le faire brûler vif, laquelle commence par trois mots qui signifient : *le serviteur de Bacchus*; — deux mots plus loin vient fort clairement le nom de *Midas*, et dans ce grimoire, je ne démêle plus que le mot *pictura*, perdu au milieu des trois lignes. Voilà une inscription qui assurément a certain intérêt pour l'art; je la recommande aux paléographes plus habiles. Pour moi je ne comprends rien à une si effrontée folie.

Un petit tableau de Finsonius, non de ses plus importants, représentant *la Pentecôte*, a été transporté à Paris, pour y être vendu à vil prix, avec la collection de M. Magnan de la Roquette, chez lequel il était depuis longues années.

Finsonius s'était fait Provençal. Il avait peint ou il allait peindre tous les notables de la ville. Il recherchait les traditions les plus chères aux Provençaux. Or il en est une entre toutes qui est leur gloire sainte et leur religion la mieux observée : la Magdelaine et sa retraite dans leurs montagnes. Finsonius eut à cœur de peindre une Magdelaine. Mais ce disciple passionné de son maître se souvint tout d'abord de la Magdelaine, de la femme hâve et décharnée que Caravage avait dessinée expirant dans la prière. Une première *Magdelaine* avouée par Finsonius « *Ludovicus Finsonius fecit anno* 1613 » est entrée par une alliance dans la maison Ravanas. Une autre non signée et également attribuée à mon Brugeois se voit au musée de Marseille. Toutes deux ne sont positivement ni un Finsonius ni un Caravage. Finsonius n'avait point sous les yeux la toile du maître; il chercha dans sa mémoire la pose et les vêtements du modèle et l'idée du Caravage, et de souvenir il refit sa peinture. Regardant d'abord la *Magdelaine* de Marseille, on trouve que le Caravage est plus clair de ton, et le vase aux parfums, que Finsonius a supprimé ou a laissé perdre dans l'ombre, et la tête de mort, sont très-distincts. Chez le Caravage, la lumière arrive par la pleine entrée de la caverne; chez Finsonius, c'est un rayon vif qui pénètre par une crevasse, touche en glissant les arêtes de la croix de bois plantée dans le roc, et va tomber, avec des teintes bleuâtres, sur le cou, la poitrine et la figure amaigris, macérés et non pas secs, de la pécheresse mourante. La tête, un peu osseuse, est renversée péniblement et tournée vers le rayon lumineux dans lequel sa bouche ouverte va exhaler son âme. Un coude de la sainte est appuyé contre une table du rocher; les mains sont croisées, mais Michel-Ange les croisait en lumière égale. Dans le tableau de Finsonius, le poids de la main droite fait céder la gauche dont le revers se trouve alors dans le clair obscur. L'œil du Caravage est plus ouvert et plus mort que celui du Finsonius; les draperies de ce beau rouge brun, qui était la couleur préférée du Cara-

vage, diffèrent dans plusieurs plis; enfin les cheveux, châtain-roux, qui chez le maître ne passent que sur l'épaule droite, se divisent sur les deux épaules dans la toile de son élève. — La *Magdelaine* Ravanas diffère quelque peu de celle de Caravage et de celle de Marseille. Le fond est simplement noir; la composition est plus rétrécie qu'ailleurs et dégagée d'accessoires; la figure n'est pas la même : ici elle est plus jeune, mais sa face de mourante est plus sinistre; ses lèvres sont pâles et violettes; plus une goutte de sang dans ses mains livides et grises; la main gauche n'est pas tout à fait si renversée dans l'ombre; les cheveux tombent tous sur l'épaule droite; la draperie rousse couvre à demi la tête de mort; la draperie blanche est gauchement plissée, et rappelle certaines maladroites étoffes des portraits de Finsonius. Les jeux de lumière sur les traits de la tête renversée sont au moins aussi vrais qu'en aucune autre Magdelaine rappelée ou renouvelée du Caravage. Celle qui est à Marseille étant plus achevée que celle-ci et offrant plusieurs détails nouveaux, je la croirais postérieure en date. Cette invention du Caravage eut, à ce qu'il paraît, grand succès en Provence; on l'y retrouve fort souvent. Ce n'est pourtant, à tout prendre, qu'une très-attentive et horrible étude de nature morte, et, par malheur, d'une nature assez grossière. Qu'est-ce qu'une Magdelaine sans beauté, une Vénus osseuse et morte de faim? car on a dit que la blonde Magdelaine était la Vénus de l'art chrétien, et tous les peintres avant Caravage l'avaient voulu prouver.

Cependant Peyresc ne devait point laisser de repos à Finsonius, et le poussait vers les portraits, genre auquel il était si propre par sa nature. Celui de son glorieux patron ne fut assurément pas le dernier de ceux qu'il peignit. Un portrait de Peyresc par Finsonius existe chez M. le conseiller Fabri. Cette figure de Peyresc est d'une tristesse inexprimable, ridée, maigre, sèche et vieillie avant l'âge. Son grand col tombe sur son vêtement noir. Toute sa personne est négligée. Ses

joues sont tirées; sa barbe semble chétive, ses cheveux fins sortent en désordre de sa calotte; ses beaux yeux bleus, d'accord avec cette mine entière si intelligente, n'expriment que tristesse. On dirait que le savant vient de lire dans Salomon : Toute science n'est que vanité. Cet intéressant portrait, figure et fond, est d'une couleur non pas terne, mais terreuse. L'admirable figure de Peyresc était de celles qui ne portent point d'âge. Ce portrait par Finsonnius peut donc aussi bien avoir été peint en 1613 qu'en 1625. Pourtant il semblerait plus raisonnable de le croire exécuté à cette seconde époque, après que Finsonius fut revenu de Bruges. Peyresc fut nécessairement repeint une seconde fois par Finsonius dans la série de messieurs du Parlement. Claude Mellan d'Abbeville, le célèbre graveur, avait été des plus heureux protégés de Peyresc, qui l'envoya à ses frais étudier à Rome. Quand Peyresc fut mort, en 1636, Claude Mellan, reconnaissant des générosités de Peyresc, voulut graver une image de son bienfaiteur. Cette merveilleuse pièce porte la date de 1637. Elle ressemble si parfaitement à la peinture de Finsonius pour la tournure et l'expression, qu'il me paraît incroyable que Mellan n'ait point suivi cette peinture ou ne s'en soit point inspiré.

Peyresc n'avait point manqué d'introduire son protégé chez Bourrilly, chez Malherbe, chez Duvair; Malherbe dut plus tard l'introduire chez tous les siens, chez les Boyer, ses parents. Il était appelé et employé partout. Ce fut sans doute pour Peyresc qu'il peignit ce Duvair qui est conservé dans la bibliothèque d'Aix. Plus tard il en refit un autre plus important. Parlons des deux à la fois. « Guillaume Duvair, Parisien, dit de Haitze dans ses *Éloges historiques des premiers présidents du parlement de Provence*, fut premier président depuis 1599 jusqu'en 1616. La Provence perdit cet ange tutélaire qui la défendait de la corruption et du désordre, lorsque le roi Louis XIII le fit passer à l'exercice du garde-sceau de France, et de suite à l'évêché de Lisieux, où il est mort; mais sa mémoire a toujours vécu et vivra en Provence parmi ceux

qui aimeront la justice et le bon ordre. Ses portraits semblent encore aujourd'hui inspirer ces deux vertus. C'est pour cela qu'on y en voit beaucoup, et qui y sont curieusement conservés. Le principal se voit de la main du fameux Finsonius, dans une salle du palais, avec la représentation de sa personne en entier siégeant à la tête de tous ceux qui composaient ce parlement, qu'il avait formé pour être l'admiration du royaume. » Ce portrait se trouve le onzième de ceux que Jacques Cundier, graveur, fils de Claude Cundier, peintre, donna au public en 1724, et dédia à monseigneur Lebret. Cheveux courts et séparés sur le milieu du front, yeux grands et beaux, nez long, barbe longue tombant sur son hermine; il est vu jusqu'à mi-corps dans sa robe. — L'autre portrait peint, qui se voit dans une salle de la bibliothèque, est d'un coloris pour la tête merveilleusement vrai. Sa barbe, châtaine, longue et fine, sort de son col et tombe, comme à l'autre, sur l'hermine; son nez est long et fin et bien ondulé; ses yeux, un peu fatigués, sont très beaux et ne regardent point en face; ses joues, un peu creuses, sont modelées à ravir. La pourpre et l'hermine sont faites d'une couleur et d'une solidité superbes. — Si tous les portraits de la galerie de Peyrec étaient de cette force, le savant homme en devait être fier. « J'ai vu ces portraits, dit M. de Saint-Vincens, dans le château de Cadarache, sur les bords de la Durance, où ils avaient été portés par M. de Valbelle, un des héritiers du neveu de Peyresc. Ils ont été détruits au commencement de la Révolution.» Par quel miracle ce portrait, comment celui de Rubens, par Vandick, qui est chez M. Roux-Alpheran, et quelques autres, ont-ils échappé? La Révolution, comme nous le verrons, a été bien cruelle à Finsonius.

Après Duvair, Malherbe; admirez-vous quels modèles? Malherbe et Duvair s'étaient connus de près à Aix, et professaient singulière estime l'un pour l'autre. Malherbe, à qui personne ne contestait le titre de premier en poésie, répandait partout que Duvair était le premier prosateur de son

temps. Trois ans après cette année 1613, tous deux partaient pour Paris de compagnie. — Depuis longtemps Malherbe vivait à Aix. La considération dont il jouissait était immense, comme poëte favorisé du feu roi et de la cour, et comme allié à une aussi grande maison que celle des présidents de Coriolis. Il ne haïssait pas les louangeurs, et les peintres de portraits sont, par leur métier même, de fins complimenteurs et des prometteurs d'éternelle renommée. Les portraits de Malherbe sont nombreux; j'en ai vu en Normandie, et assurément alors en existait-il plusieurs à Aix. Peyresc en 1607 destina des coquillages, une peau de chat marin et autres choses sans nombre pour le célèbre peintre Dumonstier, duquel il attendait les portraits de Duvair et de Malherbe. Le portrait par Finsonius ne sera pas regardé comme le moins précieux, puisqu'il l'avait exécuté pour Malherbe lui-même. Ce fait ressort des mains où nous trouvons cette peinture au siècle dernier, qui sont celles de la famille Boyer d'Eguilles, héritière des livres et des manuscrits de ce grand poëte. L'une des planches du *recueil des plus beaux tableaux du cabinet de messire Boyer d'Eguilles* est le portrait de François de Malherbe. En pendant du nom de Jacques Coelemans le graveur, il est écrit, conformément sans doute à l'inscription de la peinture : *Finsonius, Belga, pinxit* 1613. M. Roux-Alpheran, irréfutable sur ce chapitre, m'a pourtant assuré que Malherbe n'était point à Aix en cette année 1613. La date serait donc controuvée[1]. Les fameuses roses de gueules et les hermines de sable ne manquent point à cette gravure. Au-dessus des armoiries est un cartouche portant ce sixain latin de la façon d'un poëte du cru, nommé J.-B. Reboul :

Sic ora gessit, amor chori Parnassii,
Malherba, qui novum decus
Novos lepores patriæ linguæ attulit;
Et gallicam poeticen
Græca expolivit ac latina pumice
Novamque prorsus condidit.

[1] On voit par la correspondance de Malherbe avec Peyresc (Paris,

Malherbe avait alors 58 ans en 1613, mais il paraît qu'alors son corps était loin d'être usé. Sa barbe et ses cheveux sont bruns et abondants, ses yeux sont clairs, son front moins découvert, sa figure et son nez moins amaigris, moins déliés que dans les portraits que Dumonstier et les autres ont dessinés de lui plus âgé. Ce portrait m'a semblé d'une grande curiosité, d'autant que l'Anversois Coelemans s'y est surpassé et que jamais son burin n'avait été plus adroit ni plus vigoureux. Pauvre Finsonius, quelle fierté t'eût enflé, si, chez Boyer d'Eguilles comme chez Borrilly, tu avais vu tes œuvres suspendues à côté de celles de ton maître honoré, de ton Michel-Ange Caravage!

Perdu au milieu de ces portrais gravés des Provençaux illustres, collectionnés par M. de Saint-Vincens en deux précieux volumes qui sont à la bibliothèque d'Aix, se trouve une esquisse au crayon, le seul dessin que j'aie pu rencontrer de Finsonius. C'est une étude de petite dimension — un projet de portrait. Le coup de crayon traçant l'ovale qui devait resserrer la peinture dans son cadre, en indique seule l'intention; la tête du prélat est fort douce, son sourire vague est très-benin, sa demi-barbe tombe en pointe sur son camail; son cou maigre sort de son collet uni et droit; sa croix pastorale descend sur sa poitrine. C'est un bon portrait plein de placidité. Le crayon est habile et gras, et tout le modelé de la tête est suffisamment indiqué. Au-dessus, une main ancienne, bien informée sans doute, et qui n'est pas celle de M. de Saint-Vincens, en certifie l'auteur et la date. — Nous transportant sans détour à l'archevêché, dans l'une des salles où sont conservés les portraits des archevêques d'Aix, nous rencontrons l'exécution de ce

J. J. Blaise, 1822), que le poëte ne se trouvait point à Aix cette année-là. Il ne put même poser devant Finsonius qu'après 1615. Il avait soixante ans; la figure pourtant paraît moins vieille. Ou faudrait-il croire qu'elle fut dictée au peintre par Peyresc, Borilly, Boyer et tous les amis de ce poëte? A quoi bon cette idée? elle ne s'appuie que sur le vague.

dessin, le plus ancien des portraits étant celui-là même, lequel représente Paul Hurault de L'Hôpital. Il était petit-fils, par sa mère, du chancelier de ce nom. Papon dit que c'était un homme de mérite, mais trop entêté des prérogatives de son rang. Henri IV l'avait placé sur ce siége en 1595; il y mourut au mois de septembre 1624. Le portrait est de la de Finsonius; il est signé : *Ludovicus Finsonius fecit anno* 1613. Le prélat est assis dans un fauteuil, et auprès de lui une table couverte d'une draperie rouge porte une sonnette et un missel relié de pourpre. C'est bien la même pose de tête et le même ajustement que dans le dessin de la bibliothèque, mais le caractère est tout différent. Dans le tableau, Paul Hurault a l'air d'un de ces *barbes grises*, de ces *victorieux*, camarades de bataille du Béarnais, beaucoup plutôt que d'un saint évêque. Sa barbe moins grisonnante que ses cheveux, son tein brun, son œil vivant, le sourire brave de toute sa mine, n'ont rien que de très-séculier. Maintenant parlant de la valeur du tableau, je m'avouerai un peu dérouté par celui-ci; les mains et la tête sont excellemment dessinées, mais le surplis est très-maladroit, et la couleur du tout est d'une sécheresse choquante; ce n'est point de l'huile, c'est de la gouache; aucun vernis n'a passé à temps là-dessus. Les autres portraits peints que nous voyons de lui n'ont rien de cette dureté. Le cadre de ce portrait est de bois noir relevé seulement de quelques ornements dorés. Celui qui est apposé à sa *Madelaine* du musée de Marseille est tout pareil à celui-là. Bien que ces cadres noirs fussent alors assez de mode, cette particularité ne confirmerait-elle point l'idée du voisinage dans l'époque de ces deux peintures?

M. Portes garde dans son charmant cabinet un buste de moine par Finsonius qui est d'une vie extraordinaire; la vérité y est si ferme et simple, que c'est vraiment là du grand style. Un beau Mignard voisin de ce Finsonius en souffrait cruellement, et pourtant, là encore, les plis de la coule blanche sont roides et désagréables, comme dans la *Madelaine*,

comme dans le surplis de Paul Hurault, comme dans la robe du conseiller d'Arnauld, beau portrait d'ailleurs, que l'on croirait avoir été fait pour la série des portraits en pied du parlement, s'il ne portait au dos le *anno* 1613; tête ronde et bonne; les poils blancs et courts de la barbe sont rendus d'une finesse admirable. Il a été horriblement mutilé par le restaurateur.—Et comment expliquer cette maladresse ou négligence dans certaines draperie venant d'un peintre qui les entendait si merveilleusement dans ses grandes compositions, qui les savait si bien faire, suivant l'heure, boudinantes et miroitantes pour *la Salutation*, solides et sévères pour *le saint Thomas*, et toujours d'une exactitude savante?

Et pendant qu'il portrayait Peyresc, Duvair, Malherbe, Paul Hurault, les religieux et les parlementaires, et un d'Olivari et les vieilles femmes de la ville, comme en avait une figure, m'a-t on dit, M. Berlioz, peintre, qui a demeuré à Aix; pendant qu'il peignait *la Madelaine*, *la Pentecôte*, et signait si païennement *le saint Thomas*, comment vivait Finsonius? et qu'était-ce que ce peintre plein de furie et d'adresse à la fois, et qui décélait dans chaque œuvre sa jeunesse et sa verdeur, et, quand besoin était, une vive naïveté d'âme? C'était un vigoureux jeune homme de trente-trois ans, à traits grossiers et communs, mais solides et intelligents et qui auraient convenu à un soldat. Depuis quinze ans qu'il était dans les pays de soleil, en Italie et en Provence, sa figure s'était fort brunie: ses cheveux aussi étaient bruns, et ses yeux noirs et rieurs étaient couverts par le repli de ses paupières. Son front était rebondi, son nez rude et carré; sa barbe était courte et sa moustache fièrement retroussée. —Il avait pour ami un nommé Martin, orfèvre ou plutôt armurier, dont le père s'appelait Herman, et qui était d'Emden en Frise. Outre qu'ils étaient du même pays, ou peu s'en fallait, ils étaient encore rapprochés par le même art, car Martin peignait bien et dans la manière de Finsonius même. La figure de Martin avait mieux que celle de Finsonius conservé la fraîcheur

du nord; son teint était plus clair; ses yeux étaient bleus, sa barbe et ses cheveux châtains; même nez court et droit, même moustache retroussée; lui aussi avait une tête forte, franche et joviale; moins d'énergie pourtant, même pour la bambochade, qu'il n'en paraissait dans Finsonius. Nous ne saurions où retrouver sans doute ni le portrait de Finsonius, ni par occasion celui de son ami Martin, n'eût été, rapporte la tradition, le défi qu'ils s'adressèrent un beau jour qu'ils étaient en belle humeur, à qui des deux peindrait de soi-même le portrait le plus grotesque. Ils se mirent à l'œuvre sur deux toiles égales, jetèrent leurs habits au travers de l'atelier, et se dessinant nus et plus forts que nature, se représentèrent, chacun en son cadre, comme deux Gargantua mal vêtus qui riraient d'une bonne farce commune. Chacun, pour se mieux travestir, avait emprunté les attributs de l'autre, et c'est à cela que j'ai cru reconnaître la véritable profession de Martin. La tête de Finsonius est coiffée d'un casque rond et sans visière sur lequel retombe une grande plume blanche. De sa main droite il tient son menton, et de la gauche une pesante massue d'armes. Sur le ceinturon de cuir grossier, proche la boucle, il est écrit en lettres très-fines : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis suo se penicillo pinxit Aquis sextiis anno* 1613. Martin a, comme Finsonius, le buste nu. Les deux torses ne sont vus que jusqu'à mi-corps. Ce sont deux études d'une musculature outrée, dessinées avec une science insolemment profonde d'anatomie, et peintes dans le même goût de couleur énergique et vraie que les disciples de *l'incrédulité de saint Thomas*. La carnation des deux torses n'est certainement pas d'une main différente; elle appartient à la brosse de Finsonius. Il ne peut appartenir à Martin que sa propre figure, et on ne peut tout lui contester sans effronterie, puisqu'en bas à gauche de son portrait, dans l'ombre noire du fond, on déchiffre ces caractères gris à peu près illisibles : *Martinus Hermani faber Emdensis Frisius suo se marte effigiavit anno* 1613. En haut à droite, autre inscription : *Nulla*

dies sine linea. Martin tient de sa main droite un pinceau, et et de la gauche il pose sur son épaule un faisceau formé d'un appuie-main et de brosses liées à l'entour par une chaînette. Je n'ai pu voir ces deux portraits grotesques sans me rappeler aussitôt que son maître le Caravage s'est représenté vu par derrière et se mirant dans une glace, et que le Napolitain *Salvator Rosa* a laissé des portraits de lui qui ressemblent à des arlequins. — Ces *portraits de Finsonius et de Martin son ami, tous deux peints de la main du premier*, trop négligés depuis longtemps chez les héritiers de M. Ravanas, avaient été vus par De Haitze dans ce « cabinet de M. Michel Borrilly, prieur et coseigneur de Ventabren, qui était si beau que les moins curieux s'empressaient de le voir. » Michel Borrilly était le fils de ce Boniface, autre savant collectionneur, l'un des meilleurs amis et confidents de Peyresc, de l'héritage duquel les Borrilly eurent beaucoup de choses. Ces deux portraits appartinrent-ils d'abord à Peyresc, ou furent-ils donnés de suite par Finsonius à Borrilly? petite question.

Dès qu'il en eut fini à Aix, dans l'espace d'une année, avec ses pressantes et innombrables commandes, Finsonius, que son infatigable ardeur tourmentait, s'en alla travailler à Arles en 1614. Je ne sais ce que lui dirent ces ruines, et si un moment se pouvant croire à Rome, il en sentit son esprit élevé; mais il y conçut son œuvre la plus vaste et la plus audacieuse, sa *Lapidation de saint Etienne*. Voici la description et le jugement qu'en a fait M. Jacquemain (*Guide du voyageur dans Arles*) : « Outre le tableau de *l'Adoration des mages*, qui orne le retable de l'autel de la chapelle des Rois, il reste encore dans Saint-Trophime une grande et belle toile de L. Finsonius, peintre flamand ; c'est la *Lapidation du diacre saint Etienne*. Dieu le père, assis sur des nuages, couvert de riches vêtements et la poitrine ombragée d'une épaisse barbe grise, apparaît dans le haut du tableau en compagnie de Jésus-Christ, de la vierge Marie et de deux troupes d'anges qui occupent et garnissent les côtés. C'est la vision qui apparut au

saint martyr, pendant qu'on l'entraînait hors de Jerusalem. — Je vois, dit-il, les cieux ouverts et le fils de l'homme qui est debout à la droite de Dieu. — Dans le bas du tableau, nous assistons à son supplice. Etienne est représenté à genoux au milieu de ses bourreaux, au moment où ressentant la douleur des premiers coups, et prêt à rendre son âme à Dieu, il s'écrie à haute voix : Seigneur, ne leur imputez pas ce péché !... En présence de la béatitude éternelle, un éclair de sourire passe rapide sur les lèvres d'Etienne. La pâleur de ses traits, au moment où la vie l'abandonne, contraste savamment avec les carnations brunes et rissolées par le soleil de la Judée, des bourreaux qui l'environnent. Le groupe épais du peuple, dans lequel on distingue des docteurs de la loi de Moïse, est habilement distribué et varié avec adresse. Cette vieille femme dont la figure est si repoussante de laideur et de malice, qui se voit dans un des côtés du tableau, et qui porte des pierres dans son tablier, est une étude finement pensée. Voici l'anecdote qui court à son sujet : Finsonius, pendant qu'il travaillait à cet ouvrage, ayant eu besoin, dans la maison où il logeait, de l'aide de quelqu'un pour changer de place un meuble qui le gênait dans ses opérations, s'adressa naturellement à la servante du logis ; il en éprouva un refus si brutal, accompagné de paroles si insultantes et si grossières, que le bon Flamand, irrité de cette colère que rien ne semblait motiver, s'en vengea à l'instant en plaçant le portrait de cette femme au milieu des personnes les plus acharnées à la mort du saint. — L'homme le plus voisin d'Etienne, celui qui est vu par-derrière et qui prend une pierre dans le tablier ouvert de cette vieille femme, est une figure superbement académique. Il est à moitié nu, et Finsonius a déployé, dans le rendu des chairs et dans le jeu des muscles, un grand talent anatomique. Dans le champ de la peinture en arrière de tout ce monde, un guerrier à cheval, suivi de quelques cavaliers, préside au supplice dont il semble surveiller l'exécution. Cette figure est bien, elle est vraie d'ef-

fet, sa pose est noble, son geste est naturel ; mais pourquoi reste-t-il si calme et si tranquille, si étranger à la fougue impétueuse de son cheval qui se cabre au milieu de cette multitude? A part cela, l'homme et le cheval sont tous deux très-bien conçus et traités d'une manière savamment large..... Ce tableau payé 500 écus par la commune, porte en marge : *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis fecit anno* 1614. » — Mais Finsonius sentant qu'il ne ferait rien désormais de plus considérable que cette toile, ne la signa pas seulement de son nom; il la signa de son portrait aussi ; il donna à sa figure la place principale, en se peignant lui-même dans le personnage du cavalier couvert d'une armure, coiffé d'un béret orné de trois plumes tricolores, et qui commande le supplice. M. Jacquemin, qui n'avait point vu le portrait de la maison Ravanas, n'a pu reconnaître ici Finsonius; mais c'est lui, c'est bien lui ; il s'était trouvé bon air sans doute dans le casque à plume blanche. Là, sa tournure est d'une fierté superbe sur sa bête cabrée. La partie supérieure du tableau, — c'est-à-dire le Père éternel, vêtu d'une lourde robe de velours pourpre galonné d'une riche bordure d'or, et le Christ en robe bleue debout à sa droite, et les anges en robe de brocart blanc miroitant et à plis cassés comme il faisait pour tous ses personnages célestes,—pèse horriblement sur la scène inférieure des martyriseurs Ciliciens et semble prête à les écraser. Mais c'est un point qui n'a pu échapper à Finsonius, et s'il n'a pas cherché à rendre son ciel d'une apparence moins humaine et moins distincte, c'est assurément qu'il a entendu que la vision n'échappât point aux yeux mourants de son martyr. Quant au bourreau qui est à droite de la composition, au-dessous du cheval de Finsonius, c'est l'une des plus belles académies qui aient jamais été brossées, avec une furie, une vigueur, une vérité, et certainement un style inouï. De l'autre côté est tout un flot de lapidateurs dont les carnations brunes ont de ces reflets de lumière que Finsonius aimait à glisser entre ses rustres personnages. Enfin, au-devant de cette foule,

à gauche, dans le coin du tableau, est le petit Saül, les pieds croisés et les genoux écartés, le coude appuyé sur les manteaux qu'il garde, l'œil distrait du martyre, mais d'une poésie de pose et de création qui se trouve d'ailleurs partout répandue dans cette composition d'un caractère et d'une énergie étrange, sauvage, colorée, brutale et magnifique pour tout dire.

Finsonius crut apparemment qu'après avoir donné à la ville d'Arles une telle peinture inappréciable, il lui pouvait laisser sans façon l'une de ses plus méchantes, qui est *l'Adoration des Mages*, où paraît librement sa passion pour sa ville Flamande. Il pensa, non sans raison, que la manière brugeoise ou allemande de Van Eyck ou plutôt d'Albert Durer convenait mieux à ce sujet que la manière point assez naïve des Italiens. Pour le costume, pour le paysage, pour le sentiment, pour la disposition, c'est une page des vieux maîtres allemands, mais faite sans soin, grossièrement, laidement; il n'y a pas une figure qui plaise, rien où l'on reconnaisse son habileté; point de dessin; rien que de l'étrangeté. La toile est très-grande et pleine de personnages. Ses curieux chameaux rappellent ceux que dessinait Jules Romain. Nègres grotesques, paysage, ruines et architectures fantastiques, la Vierge et l'Enfant d'une laideur horrible; des dorures de détails, des chamarrures de manteaux. L'archevêque Gaspard du Laurens, qui venait de faire bâtir la chapelle des Rois, espérant sans doute une merveille nouvelle de ce Finsonius qui achevait son admirable *Lapidation de saint Etienne*, lui avait commandé cette *Adoration* pour sa chapelle. Finsonius ne manqua pas de donner les traits de ce prélat à celui des mages qui est le plus près de la Vierge, en adoration devant l'enfant Jésus; et craignant sans doute que cette particularité importante n'échappât plus tard aux curieux, il prit soin de placer l'écusson de la famille du Laurens sur un large médaillon qui pend sur la poitrine du roi mage. Cette figure de l'archevêque du Laurens n'est pas même de ces bons portraits

que Finsonius s'entendait si parfaitement à peindre. Le vieux mage qui adore à côté de du Laurens est encore, malgre son peu de relief, la seule tête où se retrouve la brosse de Finsonius. Il n'y a en tout cela que la figure allongée et à nez fin du roi noir, élancée, grêle, au jarret tendu, au costume ridicule, qui me séduise par je ne sais quelle tournure singulière. *L'Adoration* est signée exactement comme le *saint Étienne*. Il existe, dit-on, à Arles, dans une maison particulière, l'esquisse de cette *Adoration des Mages*.

La Salutation angélique, de l'église Saint-Antoine à Arles, qui n'est, comme j'ai dit, qu'une reproduction plus roide et moins riche de couleur et de grâce que l'original du pavillon Lanfant, est signée également de Finsonius, mais la date est détruite.

Quel vagabond ce Finsonius! En 1609 peut-être à Rome, en 1610 en Provence, en 1612 à Naples, en 1613 à Aix, en 1614 à Arles, en 1615 je le retrouve à La Ciotat; l'année qui vient il retournera à Aix, l'année ensuite il sera à Bruges pour revenir encore. En 1615 Finsonius était donc à La Ciotat. La confrérie des pénitents blancs lui commanda, pour sa chapelle aujourd'hui détruite, un tableau représentant *la Descente de croix*. A ce moment dans toute la Provence, nulle gloire ne pouvait se comparer à la sienne; pas un nom ne pouvait se mettre à côté du sien. C'est pourquoi il ne signa pas selon son habitude; mais il mit seulement la date au bas de l'œuvre, et c'était assez. En l'année 1615 il ne pouvait y avoir de méprise. — Cette *Descente de croix* est une peinture des plus importantes de Finsonius, et immense à remplir le fonds de la nef de l'église paroissiale. Je n'oserais jurer que la composition lui en appartienne bien en entier. Le Christ, véritablement mort et pesant aux bras des deux hommes qui ont détaché les clous d'en haut, est soutenu par Jean, le disciple aimé, un peu moins laid, guère ne s'en faut, que celui qui figure dans *le Saint Thomas* d'Aix. Les saintes femmes, parmi elles la divine Mère dont les traits marquent une dou-

leur humainement bien vraie, sont agenouillées au pied de la croix. Trois vieillards, du nombre desquels l'homme riche d'Arimathie, traditionnellement coiffé du turban, sont debout assistant à la triste cérémonie. Un dernier retire les clous des pieds. Enfin, à gauche se tient à genoux saint Jean-Baptiste, et à droite, portant d'une main sa tour qui se trouve être l'emblème et l'armoirie de la ville, et de l'autre sa palme, sainte Barbe, patronne de cette confrérie de pénitents. Les quatorze personnages de cette scène sont très-heureusement disposés, et la teinte livide du corps du Christ produit à distance un très grand effet. Finsonius, quoi qu'il ait tâché de faire, n'a pu exhausser ses types à une grande élévation ; mais là, plus qu'ailleurs s'il est possible, il a mis en tout son jour la vérité et la fermeté de son pinceau. Son saint Jean-Baptiste, dont la tête illuminée fut certainement copiée d'après une tête vivante, est d'une énergie et d'un relief extraordinaires. Rien de meilleur pour la richesse du coloris que toute la personne qui soutient le Christ par son long bras droit. Cet énorme tableau, qui malheureusement a souffert beaucoup, et qui a eu à endurer les retouches de plusieurs maladroits restaurateurs avant et depuis la révolution, perclus qu'il est de pièces recousues et de taffetas surpeint, était d'ailleurs si justement estimé des Ciotadins et de la confrérie qui l'avait commandé, que quelques années seulement avant cette révolution on résolut de le décorer d'un cadre monumental. Ce cadre fut exécuté par un bon sculpteur du pays, nommé Manouié, qui n'excellait pas dans la figure, mais dans l'ornementation. Son cadre, qu'il signa : *Manouié fecit*, 1786, est véritablement de toute beauté. En haut, dans un écusson, est la tour de La Ciotat; puis aux deux côtés et au pied du cadre, des têtes d'anges par couple délicieusement tournées. La confrérie donna 675 livres pour *le bois et sa façon*, comme dit le devis, et 675 livres furent données pour la dorure à Maurice Galibardi, en tout 1350 livres. — Finsonius n'avait certainement pas eu un meilleur prix de sa peinture — Lors-

qu'on rouvrit les églises, *la Descente de Croix* fut adjugée à la paroisse, et les pénitents durent se contenter de leur beau tableau de Michel Serre.

A partir de ce séjour à La Ciotat, la vie de Finsonius devient plus hypothétique. Revenu à Aix en 1616, il y fut employé à d'immenses travaux par le parlement. — Je trouve dans une curieuse liste des portraits des premiers présidents au parlement de Provence que possède M. Roux-Alpheran, reliée en tête d'un magnifique manuscrit contenant l'histoire de ce parlement, que les portraits qu'a gravés Jacques Cundier d'Artus de Prunier et de Marc Antoine d'Escalis, étaient tous deux de Finsonius. Il y a quelque lieu de s'étonner que Cundier, qui a écrit soigneusement le nom de Finsonius au bas du portrait de Duvair, n'ait pas fait de même pour son successeur et son prédécesseur. Mais d'autre côté voici ce que disait, comme à l'appui de la liste dont je parle, M. le président de Saint-Vincens : « On voyait dans la salle d'audience du parlement les portraits de tous les rois de France, dont les premiers jusqu'à Henri IV avaient été peints par de bons maîtres, sous les yeux de M. de Peyresc et d'après les monuments originaux. » (Finsonius n'aurait-il point eu sa part en cette besogne?) « Une autre salle contenait les portraits des magistrats qui existaient en 1616. M. Duvair était à leur tête. Ils furent peints par Finsonius. » Artus de Prunier mourut précisément cette année 1616. D'Escalis, au contraire, fut reçu la même année, quand Duvair quitta Aix pour n'y plus revenir. Mais Artus Prunier depuis longues années était retourné en Dauphiné, et si Finsonius le peignit ce fut d'après d'autres images. — Artus Prunier, sieur de Saint-André et de Virieu, Dauphinois, ne fut reçu que par commission du 26 juin 1591. Il se retira en Dauphiné, où il fut nommé premier président du parlement de Grenoble. — Marc-Antoine d'Escalis, baron de Bras et d'Ansouis, natif d'Aix, fut reçu le 14 octobre 1616. Il mourut dans son château d'Ansouis, l'an 1620. — Le plus beau des trois portraits est incontestablement celui de Duvair

que j'ai décrit. Tous les trois sont d'une expression vraie, forte et élevée, comme il convient. La figure de Prunier de Saint-André semble bronzée, un peu riante, et le front en est haut. L'œil de d'Escalis est incertain et ouvert; son front, comme toute sa figure, est accidenté de rides. Tous deux ont la demi-barbe tranchant sur l'hermine.

Finsonius était donc devenu le peintre quasi-titré, le peintre officiel du parlement. Des personnes savantes croient qu'il exécuta, non pas seulement une seule, mais deux séries de portraits des parlementaires, l'une en buste, et l'autre en pied et en robe rouge, qui décorait la fameuse chambre *dorée* ou *de la Tournelle*. Jean Pierre Mariette, dans la table raisonnée qu'il plaça en tête de son édition (1744) du ***Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux du cabinet de M. Boyer d'Aguilles***, dit que le plafond de la grande chambre du parlement d'Aix est encore un ouvrage de Finsonius, et qu'il est avec justice généralement estimé des connaisseurs. Ce plafond, suivant de Haitze, représente la Justice accompagnée de la Vérité qui combattent, détrônent en même temps et renversent le Mensonge. Les autres peintures de la grande chambre étaient d'un certain Pinson, bon peintre, natif de Valence en Dauphiné, et qui avait étudié en Italie. Il se peut que la ressemblance des noms ait trompé Mariette. L'erreur n'est plus vérifiable. Les autres peintures de Pinson ont bien échappé; mais tous les Finsonius, plafonds, présidents, conseillers, tout a disparu en 92 dans une irruption de brigands marseillais.

Ces travaux, entrepris pour le parlement de Provence, étaient bien une tâche capable d'occuper quelques années Finsonius, mais non de le retenir à Aix de 1616 à 1624. Entre ces deux dates on n'en retrouve point une autre écrite par lui dans ce pays. Où était-il? vous ne devinez pas? — Il était à Bruges. — Dans le Dictionnaire des monogrammes par François Brulliot (seconde partie, n° 1855), on lit : « Selon une note manuscrite de feu M. Hazard, ces lettres (L. F.) doivent

encore se trouver sur des dessins de L. Finson, artiste hollandais. Nous n'avons pas encore vu d'ouvrages de cet artiste, mais Füssly (Algem. Kunstlerlexicon) parle d'un Louis Finsonius duquel on doit trouver des tableaux dans la galerie de Salzdalen. C'est peut-être le même. Le catalogue de cette galerie, par l'inspecteur C. N. Eberlein (édition de l'année 1776, page 244), décrit ce tableau de cette manière : « Une dame assise à une table sur laquelle on voit un livre de musique et une guitare; une vieille femme lui présente une lettre. Figures de grandeur naturelle jusqu'aux genoux. » — Oui, c'est bien lui, Finsonius; une guitare sur une table, une vieille femme, une dame qui chante, c'est Caravage, c'est Manfredi, c'est Valentin, c'est Finsonius. Ainsi, après avoir acquis et développé ses forces chez nous, il s'en était allé dans son pays en faire preuve, et ses œuvres furent remarquées dans les magnifiques galeries du Nord.

A Bruges était la vieille mère de Finsonius, qui l'attendait depuis quinze ans. C'était une ménagère flamande, d'une grande simplicité et d'une grande bonté, vêtue de noir et d'une propreté sévère. Quand Finsonius arriva dans la maison de sa mère, leur bonheur de se revoir fut si vif, que la pauvre mère en garda longtemps une figure rayonnante de paix et de contentement, et que Finsonius, caractère rude, mais cœur admirable, fit de sa mère en cette béatitude le plus beau de ses portraits, la plus belle de ses œuvres. Depuis l'âge de vingt ans qu'il avait quitté la maison, il voulut montrer à sa mère ce qu'il avait appris à faire. Que cette peinture est grasse! et pourtant les moindres signes, la moindre veinure s'y trouvent notés; toutes les touches de pinceau y étonnent; l'habileté, la vérité, la vie, la bienveillance, le sentiment de cette peinture, c'est ce qu'on ne peut décrire. Cette bonne mère touchait alors à 65 ans. Les lèvres souriant fermées, les yeux relevés aux extrémités, augmentent encore, je ne sais comment, la douceur et la grâce pieuse de cette tête. Son voile de veuve cache, en les serrant, ses cheveux gris avec leurs

bandelettes et son front ridé, et il retombe sur la large et blanche collerette et sur le corsage noir. Cette peinture est vraiment illuminée de piété et de bonheur. Une inscription figure au bas de ce portrait; on l'attribue à Peyresc ou à Borrilly. Elle a été rognée au commencement de notre siècle, puis rétablie par M. Clerian, possesseur actuel de ce tableau, et qui autrefois en avait pris note :

**Les traits, le mérite d'une mère peuvent-ils être mieux représentés
et par une main plus chère que celle d'un fils?
Autant l'amour de la mère respire en ce portrait,
autant par ce portrait vivra à la fois
et le talent de l'artiste et la tendresse du fils.**

Finsonius en 1624 reparaît en Provence. Il y était venu reprendre ses travaux du parlement, et y avait rapporté ce portrait de sa mère ; peut-être était-elle morte durant son voyage à Bruges. On ne cite de cette dernière période de la vie de Finsonius aucune composition autre que des portraits. Il semble même qu'il s'éloignât du Caravage, et que son long séjour en Flandre eût ravivé en lui toute sa nature de Flamand. — Et remarquez-vous la trop naturelle bizarrerie d'humeur? A Naples, en Provence, il peint des *Salutations angéliques*, des *Adorations des Mages*, toutes choses brugeoises ; — est-il en Belgique ou à Salzdalen, il peint des guitaristes avec leurs duègnes, une pure idée de Caravage. — En 1624, il fait à Aix le portrait d'une vieille dame de 58 ans (la toile porte ces deux dates). La vieille dame, vêtue de noir, est debout, appuyée de l'une de ses mains contre une table, et de l'autre elle tient un mouchoir. Sa fraise et sa coiffe sont encore à la mode des Valois. Elle a son chapelet passé à la ceinture. La figure est vivante ; le dessin est d'une exquise délicatesse, et d'un modelé fini presque hollandais. La physionomie de la vieille dame est d'une bonté fine et d'une simplicité douce. Il y a vraiment quasi autant de Mirevelt ou de Porbus que de Caravage dans cette excellente peinture qui est au musée de la ville.

Un autre portrait des dernières années de Finsonius fut sans doute celui de Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Éguilles, conseiller et mort doyen du parlement de Provence en 1648. « Il a été gravé, dit Mariette, par Coelemans, devenu trop vieux, sur une copie d'un très-beau tableau de Finsonius qui est dans la chambre de la Tournelle à Aix, à la suite de tous les portraits de ceux qui composaient alors le parlement de Provence, peint par le même Finsonius. » Ce portrait de Jean-Baptiste Boyer le représente debout ; de sa main gauche gantée il retient l'autre gant et les plis de sa robe de conseiller. C'est une figure à la Corneille, ronde et busquée, l'air soucieux et grave, les cheveux rassemblés sous sa large calotte, la moustache rabattue, avec une pincée de barbe sous les lèvres. Le portrait doit être de vers 1630. Ce Jean-Baptiste Boyer et Malherbe avaient épousé les deux sœurs, et j'ai dit qu'il est présumable que Malherbe avait introduit Finsonius chez les Boyer. A l'article du portrait du poëte, voici quelques mots de Mariette sur Finsonius : « Ce peintre Flamand, peu connu hors de la Provence, où il avait établi son séjour, a fait cependant, dit-on, des portraits qui peuvent aller de pair avec ceux de Vandyck. » M. d'Éguilles émigra pendant la terreur, et ces deux toiles furent perdues comme les autres. Et combien de Finsonius, et combien de détruits, et combien d'enlevés, et combien s'en sont allés ailleurs montrer ce grand nom inconnu! Cependant, par un sort singulier, les peintures de Finsonius semblent avoir eu de la répugnance à sortir de cette ville et de cette province où la vie et le travail lui furent meilleurs qu'en toute autre. Même pendant la révolution, qui lui fut pourtant si funeste, et où les tableaux descendus de leurs autels dans les églises, étaient mis à l'encan pour subir des mains ignorantes ou étrangères, les plus intéressantes productions de Finsonius ne se sont pas écartées de mains sûres; et pour ne citer qu'un exemple, le portrait de la mère de Finsonius, désormais propriété bien gardée de M. Clerian, qui l'avait possédé il y a quelque qua-

rante ans, ne s'est jamais tenu hors de vue. La plupart des anciens morceaux du cabinet de Peyresc ont su se conserver une filiation bien prouvée; — enfin, les compositions de Finsonius qui se trouvaient dans des maisons particulières, s'y faisaient adopter avec de certaines traditions, et se sont transmises comme meubles de famille.

Finsonius a formé en Provence deux élèves connus. Celui qu'on cite tout d'abord, c'est Mimault dont on trouve, dans l'église de la Madeleine à Aix, un *Baptême du Christ*, signé *F. Mimault pinxit* 1625. L'élève de Finsonius n'est reconnaissable qu'à la figure du Christ, qui est d'un beau sentiment et très-ferme. Les anges pleins de grâce et le paysage en sont entièrement allemands. Il peignait en 1625 sous les yeux de Finsonius, qui, dans cette composition naïve et encombrée, lui soufflait tout ce qu'il venait de revoir à Bruges. Cette page est tout à fait nécessaire et intéressante dans l'histoire de Finsonius.

L'autre élève et le plus célèbre est Laurent Fauchier, l'admirable portraitiste, né à Brignoles, l'année qui précéda celle où mourut Finsonius. Voici ce qu'on lit dans l'*Histoire des hommes illustres de la Provence :* « ... La difficulté était de trouver un maître capable d'inspirer à Fauchier le vrai goût, ce goût qui perfectionne les talents que nous avons reçus de la nature. La chose n'était pas aisée. La ville d'Aix ne possédait alors aucun de ces habiles peintres qui l'ont si fort illustrée depuis. Son père lui donna les moyens de s'en passer. Les ouvrages de Finsonius, généralement estimés des connaisseurs, furent les modèles qu'il lui proposa à imiter. Fauchier ne se posséda plus du moment qu'il les eût devant les yeux. Déjà en état d'apprécier les belles peintures, il jugea que celles qu'il lui présentait étaient capables de le perfectionner; il passait des jours entiers et souvent une partie de la nuit à les dessiner sans jamais se dégoûter d'un travail si pénible. Lorsqu'il les eut achevées, il choisit dans le nombre celles qui lui parurent les plus belles, et les peignit d'après

cet artiste...» Plus tard Fauchier, continuant l'œuvre de son maître, peignit pour le parlement de magnifiques portraits de présidents qui ne furent pas plus épargnés par les Marseillais de 92.

Il faut bien en arriver à la mort de mon pauvre Finsonius. Nul écrivain de son temps ne songea à recueillir l'histoire de ce peintre aventurier ; mais cet homme qui exécutait les tableaux brillants que l'on pendait dans les églises, et qui saisissait les yeux de la foule par la vérité de ses figures et la terreur de ses compositions, ce Flamand placé entre deux paries lointaines, entre Bruges et Naples, existence isolée, sans parents et sans frères, et pourtant joviale, hantant les grands dans leurs hôtels, les petits peut-être dans leurs cabarets, devait frapper l'imagination publique; aussi les traditions ne manquent-elles pas sur Finsonius, nous l'avons vu à propos du *Saint Étienne*; mais la plus répandue est celle qui raconte sa mort. Ce n'est point là une invention de savant. Cette mort fut terrible et s'entoura de traits bien propres à demeurer gravés dans la mémoire sinistre du peuple. M. de Saint-Vincens a écrit que Finsonius était mort à Aix en 1632. M. de Saint-Vincens, je le répète, avait la mémoire peu sûre. Il a pris la date dans Achard (*Histoire des hommes illustres de la Provence*), et pour la ville il a nommé celle qui fut le plus constant séjour de Finsonius. Son témoignage ne prévaudra pas contre celui de toute la cité d'Arles. — Finsonius avait 52 ans. Il était d'un tempérament à se montrer longtemps jeune d'esprit et vigoureux de corps. D'Aix, je ne doute pas qu'il n'allât souvent à Arles, pour y visiter les amis qu'il y avait pu connaître durant son premier séjour, ou peut-être aussi pour y exécuter quelques travaux de son art. Étant donc à Arles, un jour qu'il nageait dans les eaux du Rhône, ce fleuve si froid et si rapide, Finsonius se noya. Il avait avec lui un pauvre chien, qui, peut-être entraîné à ses côtés dans ce courant, ne put sauver le peintre, se débattant contre la mort; mais quand les bateliers eurent tiré le corps

du fleuve, le chien se coucha près du cadavre. Comme la bête fidèle n'aimait dans cette ville que son maître, — qui sait si ce n'était point le garde-foyer de la maison de Bruges, maintenant déserte? — il suivit Finsonius au cimetière, et s'attachant à la fosse sous la terre fraîche de laquelle il sentait les restes de celui qui l'avait nourri et aimé, il s'y laissa mourir de faim. Jugez combien le spectacle étrangement triste de ce cadavre étendu sur la grève du Rhône, et de ce chien fidèle jusqu'à la mort, saisit d'émoi et d'étonnement le cœur du peuple, et cette tragique histoire qui, ayant pour héros un homme sans nom, se serait bientôt éteinte, s'appliquant au peintre du *Saint Étienne*, devait se conserver éternellement fraîche et vivante dans les récits de la ville. Moins de vingt ans après, de la même mort mourut Pierre Testa, ami de notre Poussin. Bien qu'il peignît des choses admirables, il vivait à Rome dans une cruelle misère; se promenant le long du Tibre, il se laissa aller au fleuve, d'aucuns ont dit par accident, d'aucuns ont cru par désespoir.

Finsonius fut un grand peintre, fécond et varié, trop souvent inégal; son œuvre, dont une partie seulement nous est connue, est très-considérable. Dans l'art des portraits, peu de maîtres, j'entends des plus célèbres, se sont élevés au-dessus de lui. Il devait cela à sa double nature : Flamand pour la vérité simple de la figure, Italien pour la richesse et la fermeté du pinceau. Élève soumis du Caravage, il ne s'est jamais écarté de sa plus étroite manière, dans les diverses compositions sacrées, sauf pourtant les cas où il n'a fait qu'appliquer au dessin des Flamands primitifs la brosse et les couleurs napolitaines. Cette double nature dont je parlais, Flamand par le sang, caravagesque par les leçons, le pousse au réalisme le plus scrupuleux; le rendu des chairs est, comme il sera dans les portraits, d'un vrai merveilleux; mais, par une sorte de compensation, il ne lui faut demander aucune élévation dans les types. Rien que le vrai, le vrai vivant. Aussi lorsque Peyresc le poussa vers la peinture de portraits

s'y trouva-t-il singulièrement propre; ce lui fut, pour bien dire, une révélation de lui-même. Il est à remarquer que les Italiens et les Espagnols, sectateurs du Caravage, ont peu fait de portraits; ils alliaient à un réalisme obstiné la fantaisie la plus indépendante. Le sentiment poétique, ou plutôt intime, était grand dans Finsonius; il en fait preuve dans sa *Salutation*, dans certaines pensées de son *Saint Étienne*, dans les costumes et l'allure fière de certains personnages. Mais bien qu'il montrât en toute occasion audace et vigueur, à cause de cela peut-être il n'eût rien changé au style qu'il avait reçu de son maître, style rebelle au portrait. Par bonheur la haute qualité de ses modèles le releva; il lui fallut bien comprendre sur eux la noblesse de la contenance et la vivacité de la pose; l'éclat et l'intelligence du regard; et comme son esprit avait de dignes instincts, il ne l'oublia plus. Donc ce bel air dans les portraits que Vandick pouvait tenir de l'étude des figures de Rubens, Finsonius le tint, contre sa nature et contre son maître, de la fidèle observation de ses modèles; mais en haussant son style, il tint toujours en réserve sa naïveté foncière, et elle point à chaque occasion. Enfin si, faisant rentrer Finsonius dans les murs de l'école qu'il hanta, on le regarde et on le mesure parmi les plus habiles élèves du Caravage, un signe plaisant et étrange empêchera qu'on le confonde dans la foule : l'avez-vous remarqué se soumettant d'une part à son maître romain jusqu'au calque, et d'autre part ne consentant jamais à ensevelir tout entier, sans qu'il en passe doigt ou oreille, le belge qu'il sent en lui? Ce constant amour du pays de ses premiers souvenirs, et où est restée sa mère, qui semble s'aviver par les années et l'éloignement, et se produit dans chaque peinture, attache à la pensée de cet homme et donne à chacune de ses œuvres une saveur singulière. On croirait parfois sentir en lui comme un regret d'avoir renié les traditions et les leçons des peintres de son pays. Ne regrette point cela, Finsonius : le maître que tu suivis fut celui qui te convenait entre tous, et ta

gloire s'est, je crois, bien trouvée de ce que tu aies préféré l'âpre et brûlante couleur italienne à celle des plus illustres Flamands.

Voici tout ce que j'ai pu trouver à recueillir sur ce Finsonius dont les peintures font grand honneur à Aix et à la Provence. Pour mener ce travail à sa dernière fin, j'ai éprouvé de bien précieuses complaisances, de bien généreux désintéressements, et de combien d'innocentes joies ne fut-il point pour moi l'occasion ! Je m'étais pris en ce pays pour Finsonius d'une amitié sincère, et j'ai fondu plus d'une fois ma rêverie dans la sienne ; il aimait les parfums et le soleil de Naples et de la Provence, mais par delà les montagnes bleuâtres, dans le lointain, toujours il voyait les grasses et verdoyantes prairies de sa jeunesse, et il y pensait doucement.

JEAN DARET.

JEAN DARET.

Finsonius était mort depuis six ans, quand, par le même chemin qui avait amené en Provence ce peintre excellent, arriva à Aix un autre peintre de la même nation, Jean Daret, Belge de Bruxelles, dont la vie paraît avoir eu pour premier but de faire pendant à celle du Belge de Bruges, que j'ai recherchée et racontée. Jean Daret avait suivi d'autres maîtres et d'autres traditions, son tempérament était tout autre; cependant son glorieux précurseur ne cessa jamais de le préoccuper; cela se verra en mille détails.

Par une singulière coïncidence, qui dut s'attacher fatalement à la mémoire du nouveau venu, ce fut en l'année 1613, la grande année de Finsonius à Aix, que Jean Daret naquit à Bruxelles de Charles Daret et d'Anne Junon. Les registres de la paroisse Saint-Sauveur d'Aix font foi du nom de ses parents. La nature de Daret, beaucoup moins rude que celle de Finsonius, n'a pas conservé plus de traces des premières leçons de ses maîtres flamands. D'ailleurs il dut partir pour l'Italie plus jeune encore que le Brugeois, puisqu'à vingt-cinq ans il en est revenu imprégné comme l'autre d'une manière italienne, mais se l'étant de même si bien assimilée, que ses inventions prenaient forme de pastiche, et que M. Fauris de Saint-Vincens, connaisseur un peu inexpéri-

mente, a pu croire que *ses tableaux étaient des copies ou des imitations*. Finsonius et Daret avaient du reste parfaitement choisi leur école; ils avaient gagné la ville où leur penchant les portait. Le premier s'était jeté dans Rome et Naples, dans le plein giron du Caravage; le second, épris de la hauteur calme et du charme fin et savant des Bolonais, s'était pénétré de leur souffle et de leur lumière; il avait condensé en lui-même, sans les mêler, le Guide et le Guerchin, et plus tard il est curieux de le voir, loin de ses deux modèles préférés, donnant à celui-ci ses jeunes et, je crois, ses meilleures pensées, et puis, les années venant, il oubliera Guerchin et se livrera au Guide, dans la manière duquel il laissera enfin infuser un grain de caractère flamand, de son esprit à lui, mais tard venu et un peu glacé.

Daret a eu meilleure chance que Finsonius. Celui-ci n'a trouvé dans son temps presque aucune voix amie; celle de Peyresc s'élève par hasard. Encore personne ne prit-il soin de décrire ni de compter ses œuvres. Il m'est arrivé tout neuf, et j'ai eu ce bonheur d'écrire le premier mot de sa vie. Je l'ai écrite; mais c'est ici le lieu de remercier M. Roux-Alpheran, M. Rouard, M. Clerian, surtout M. le docteur Pons, à Aix, et M. Jacquemin, à Arles, qui m'en ont indiqué, ou, pour mieux dire, dicté les plus sûres pages. — Quant à Daret, il avait rencontré nouvellement un précieux et très-docte biographe, M. Portes, à Aix, et de son temps, un homme qui, le lendemain de sa mort, l'a presque canonisé, qui ne passe devant aucun tableau de lui sans mettre genou en terre et faire station; cet homme, Pierre Joseph de Haitze, a composé, en 1679, un petit livre, *les Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, qui ne semble écrit qu'à la louange et pour la glorification de l'illustre M. Daret. (Le nom d'*illustre* va, chez de Haitze, avec *monsieur Daret* comme *saint* avec *Jérôme*.) C'est le commentaire le plus ridiculement ingénieux des intentions que le peintre a pu mettre dans ses compositions. Il ne voit pas une fleur ni un trait de fantaisie aux-

quels il ne prête quelque sens caché. De Haitze est très-savant et très-causeur; il a dans la mémoire Aristote, es pères de l'Église, Vitruve, Brebeuf, et en extrait le mot applicable au tableau qu'il regarde. Joseph de Haitze, il me le faudra citer tout propos.

Daret était arrivé d'Italie en Provence, vers l'an 1638. Il avait donc vingt-cinq ans seulement, mais il possédait dès lors toute sa puissance. Qui le retint à Aix, et quel charme invincible avait la ville du roi René pour les peintres de Belgique? — Le seul souvenir de Finsonius était bien capable de fixer là Daret; car, d'une part, ce qu'on lui rapporta de l'accueil fait à son compatriote et de la longue faveur dont il avait joui dut le tenter fort; et d'autre part, les familles nobles de Provence, à qui les peintres du pays ne suffisaient pas, purent espérer avoir trouvé dans cet élève des Bolonais, dont le talent était si souple, un autre Finsonius. Mais pourquoi ne pas croire que ce fut l'amour qui arrêta Jean Daret dans Aix (l'aventure ne serait point si rare), puisque, dès l'année suivante, le 3 décembre 1639, il y épousa Madeleine Cabassol, d'une famille consulaire de cette ville? Son humeur était bourgeoise et son esprit aussi, — cela se voit par ses peintures; — il se fit bourgeois d'Aix; il se bâtit, dans la rue Cardinal, une maison située entre les rues Saint-Claude et de la Monnaie; il eut deux fils, Michel et Jean-Baptiste, auxquels il apprit assez mal son art; il attira de Bruxelles, où sans doute elle restait seule de leur famille, sa sœur Marguerite et l'établit auprès de lui. Enfin, pendant les trente années qu'il vécut à Aix, il travailla avec une tranquille patience et une abondance inimaginable, toujours égal à lui-même et toujours sédentaire. M. Portes a trouvé dans des *Mémoires manuscrits sur la Provence*, par le P. Bougerel, que Daret, ayant reçu ordre de se rendre à la cour avec Bourgoin, artiste italien, pour peindre le château de Vincennes, fit ce voyage, accompagné de Jean-Jacques Clerion, jeune sculpteur, natif de Trets, près d'Aix. La tradition d'un pareil voyage ne

me semble point très-assurée; cependant il fut possible à deux dates : vers 1650, Romanelli, qui avait tant complimenté Daret sur ses peintures de l'Oratoire, à Aix, put parler de son mérite à Mazarin ou à Louis XIV; ou bien encore, en 1660, le roi lui-même ayant admiré le magnifique escalier de l'hôtel Chateaurenard, pourrait avoir eu la pensée d'appeler parmi ses peintres de cour, Jean Daret, humble travailleur, tout à fait ignoré des maîtres favorisés de Paris.

J'ai dit que les Flamands de l'époque intermédiaire de Van-Eyck à Rubens, ne croyant pas encore trouvée leur peinture propre, qui ne devait éclore que fécondée par le génie de ce dernier, allaient la chercher hors de leur pays et se pliaient de leur mieux à la peinture italienne, mais en mettant sous le dessin et le coloris ultramontains l'allure et l'esprit de leur vieille Flandre; les plus rudes, comme Finsonius, en sauvaient même leur nature privée. L'habileté et la finesse de main extraordinaire, dont était doué Daret, lui furent un piége de plus et l'absorbèrent d'une manière plus étroite et plus absolue dans les modèles qu'il avait choisis. Ce pauvre Daret a bien porté la peine de n'avoir pas reconnu le véritable génie flamand dans l'école d'Anvers; car s'il se fût tenu là, il ne serait point resté si cruellement ignoré des biographes; son mérite eût éclos en terre plus naturelle, et Decamps l'eût compté avant tant d'autres Belges ou Hollandais qui ne le valent pas de bien loin.

Dès qu'il eut perdu de vue l'Italie et eut abordé en Provence, les premières peintures qui lui furent commandées le sollicitèrent à faire choix entre ses deux maîtres, le Guide et le Guerchin; tant qu'il était en effet resté à Bologne, il avait copié avec transport les toiles de l'un et celles de l'autre, sans songer à les mêler dans une manière qui lui fût propre. Comme il n'avait que vingt-cinq ans, il choisit tout d'abord le Guerchin. — Dans la délicieuse collection de M. l'abbé Topin, se remarquent deux merveilleux petits tableaux représentant l'un *le Portement de croix*, l'autre *l'Ensevelisse-*

ment du Sauveur ; ce sont incontestablement les deux perles de l'œuvre de Daret pour le charme et le plaisant. Il a pastiché là le Barbieri, mais à cœur joie et très-habilement. Ce sont mêmes costumes étranges, même couleur, même composition ; tous ceux qui ne connaissent pas Daret y sont pris. Ses figures carrées s'y trouvent pourtant bien à seconde vue. Ces deux petits tableaux n'étaient d'ailleurs qu'une partie d'un plus grand ensemble dont la description se trouve ainsi faite par de Haitze : — « Dans la chapelle du côté de l'Évangile (église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de S. Pierre), il y a un autre tableau de cette même main (celle de Daret), et l'un des plus beaux qu'ils aient vus. C'est un Crucifix avec la sainte Vierge au pied, percée de sept glaives qui sont les monuments d'une cruelle douleur par la mort de celui qui faisait toute sa joie (*sævi monumenta doloris*) ; saint Pierre et saint Antoine aux côtés, qui marquent bien par la grande tristesse qu'on reconnaît sur leurs visages qu'ils compatissent à celui qui sur cette croix, tout innocent qu'il était, a porté la peine de leurs crimes aussi bien que de tous les hommes. Ce tableau fait l'admiration de tous les connaisseurs. Dans l'escabeau de cet autel, se voient du même, en petites figures, des mystères de la Passion. Au mitan, lorsque Pilate le présenta au peuple leur disant : *Ecce homo.* D'un côté, lorsque le Sauveur, au sortir de Jérusalem, portant sa croix pour aller au Calvaire, se retourna aux pleurs d'une multitude de femmes qui le suivaient, auxquelles il dit : Filles de Jérusalem, ne pleurez point sur moi. Ce fut aussi en ce même temps qu'une femme dévote, appelée Véronique, voyant son visage tout couvert de sang, lui appliqua son mouchoir pour le nettoyer, où cette divine face s'imprima, ainsi que ce peintre l'a fait aussi bien remarquer. De l'autre, il a représenté Joseph d'Arimathie et Nicodème ; ces deux illustres sénateurs et disciples de J.-C. qui le mettent dans un linceul pour l'ensevelir. Je ne dis rien de la beauté de tous ces tableaux ; le seul nom de leur auteur suffit pour en faire

concevoir de belles idées, puisqu'il possédait les qualités qui forment un habile peintre, la science et le génie. Toute cette ville est si pleine de ses ouvrages, qu'on peut l'appeler le peintre d'Aix par excellence, encore bien qu'il fût de Bruxelles, capitale des Pays-Bas, et l'on doit dire de lui après tant de merveilles qu'on a admirées : *Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt.* » La révolution a dispersé les membres de cette grande composition ; l'*Ecce homo* a été perdu, et le Crucifix avec la Mère-aux-sept-Douleurs se trouve dans une chapelle de l'église métropolitaine. M. Portes nous apprend que dans le couvent de Saint-Pierre, l'ouvrage entier décorait jadis la chapelle dite *des Maurel*, et que les trois petites peintures des gradins avaient paru assez précieuses pour mériter d'être placées sous glace. Il y a dans le grand Christ en croix, ayant la Vierge aux pieds entre saint Pierre et saint Antoine, un ardent sentiment religieux, presque sublime. Dans les petites compositions d'en bas, il se montre surtout artiste ; mais sa grande toile est sévère, pieuse, sincère, le dessin y est très-beau et plus vigoureux qu'en aucune autre de ce peintre, ordinairement doux et d'un médiocre élévation. Ses deux saints sont peints d'une brosse ferme, presque rude : il est méconnaissable. Du reste, je le dois dire, c'est là, selon moi, sa plus magnifique peinture religieuse ; et elle vient la première en date. A gauche du tableau, au-dessous du saint Pierre, est écrit avec paraphes abréviatifs : *Daret Bruxcel inv. et pinx.* 1640.

Malgré la prolixité du langage de De Haitze, dont le lecteur vient de prendre un avant-goût, le suivre et le citer au long est nécessaire et souvent n'est pas désagréable. Il a vu presque tous les tableaux qui nous restent de Daret, et il en a connu bien d'autres que nous avons perdus. Il faut donc nous confier à lui, et passer où il passe, d'église en église.

« Hors la porte des Augustins et dans l'église des Carmes déchaux, on voit trois tableaux de l'illustre M. Daret. Le premier représente sainte Thérèse qui reçoit l'ordre de la main de la

sainte Vierge, et saint Joseph qui lui donne le manteau blanc. Le deuxième représente saint Joachim, sainte Anne et la sainte Vierge, leur fille, au milieu. Le troisième est un saint Jérôme dans sa grotte affreuse de Bethléem, la plume en main pour combattre quelque hérétique ou pour l'exposition de quelque livre des Écritures saintes, et quantité de volumes à terre les uns sur les autres. Il tourne la tête au son effroyable de cette trompette qui doit se faire entendre au jour du jugement, que ce grand pénitent s'imaginait continuellement d'ouïr. Il a un manteau rouge et un chapeau de cardinal auprès. » — Les deux derniers tableaux ont disparu, mais la sainte Thérèse se voit aujourd'hui dans l'église de la Magdeleine. Le saint Joseph a une figure insignifiante, et la Vierge semble trop une bigote bourgeoise. Mais la couleur et la lumière sont riches, et le tapis rouge qui décore les degrés du trône de Marie est d'un moelleux éclatant et d'un fini merveilleux qui rappellent le tapis de l'Annonciation de Finsonius et l'origine flamande de Daret. Au pied du trône se lit cette signature : *Daret Belgicus Bruxellensis inv. faciebat an°* 1641. Cette peinture-ci est encore de la pleine manière du Guerchin.

Je reprends de Haitze : « On ne doit pas sortir de l'église des Révérends Pères Prescheurs sans avoir rendu ses respects à la sainte Vierge du Rosaire, dont l'autel est assez riche, puisque son tableau est de la main de l'illustre M. Daret, accompagné d'un ordre d'architecture corinthe surdorée : l'entablement de laquelle est porté par quatre colonnes dont les entredeux sont embellis des statues de saint Thomas d'Aquin et de saint Antonin, archevêque de Florence. » *La Vierge du Rosaire*, peinte dans des tons plus pâles que la *Sainte Thérèse*, ne séduit pas à distance. Elle gagne beaucoup, m'a-t-on dit, à être flairée de près, à cause de sa grande finesse de peinture. La tête de saint Dominique est, à ce qu'il paraît, d'une fraîcheur de pinceau délicieuse. M. Portes, parmi les dessins qu'il a de Daret, possède une étude de

mains et de tête et tout le personnage du saint moine. La finesse de ce crayon indique bien celle de la peinture. M. Portes dans sa notice a signalé une faute d'invraisemblance qui déparerait la partie inférieure du tableau où sont figurées les âmes du purgatoire. L'artiste, dit-il, a éclairé les figures de gauche à droite. Rien ne motive cette préférence, puisque la clarté entoure ces corps. Ainsi, il fallait que ces corps plongés dans un océan de flammes reçussent le jour de toutes parts et d'une manière égale; ils ne devaient donc projeter d'ombre d'aucun côté, mais seulement dans la partie des chairs opposée aux flammes, dont la direction est ascendante. Il eût été plus rationnel de projeter les ombres de bas en haut. — Cette remarque de M. Portes peut sembler fondée. Cependant, je dirai qu'il a pu être dans l'intention de Daret de suivre l'exemple de grands peintres qui ont éclairé certaines *adorations* du feu du divin Enfant, sans tenir compte d'une autre lumière naturelle; et ainsi la lumière céleste qui tombe en haut de la Vierge et de la scène sacrée a pu éclairer en bas les âmes souffrantes, et ôter toute puissance à l'éclat des flammes qui les entourent. — Ce tableau du Rosaire ou des âmes du purgatoire n'a point quitté l'église pour laquelle il avait été fait. Il ne décore plus l'autel pourtant, mais une des murailles latérales de l'église de la Magdeleine, côte à côte de la toile de sainte Thérèse. Il porte sur une des faces de la base d'un pilier occupant la gauche de la partie supérieure du tableau, la signature suivante: *Joanes Daret Bruxel. inven. pinxit* 1643. — Onze ans plus tard, Jean Daret eut une fille, nommée Françoise Daret, qui fut baptisée à cette paroisse, Sainte-Magdeleine, le 25 janvier 1654. — Ces dates, ces notes nouvelles, je les dois en grand nombre, presque toutes, je pourrais dire, à la complaisance inépuisable de M. le docteur Pons.

Reprenons le petit livre des *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix* : « On voit dans l'église des RR. PP. Carmes quatre tableaux de l'illustre M. Daret; les trois du grand au-

tel, qui sont un Crucifix et deux saints de l'ordre, et celui de sainte Anne ayant à ses côtés sainte Agathe et sainte Marguerite.

» Dans l'église du second ordre de la Visitation, on voit au principal autel un petit mais très-beau tableau et qui est bien grand dans sa petitesse ; c'est aussi un des ouvrages de M. Daret.

» Dans l'église des Trinitaires, on voit un tableau de saint Alexis et un autre de deux religieux de cet ordre sur la grande porte, qui sont de l'illustre M. Daret. — Dans celle des Récollets l'on voit du même pinceau, dans la chapelle à main gauche en entrant, un tableau de saint Sauveur, religieux de cet ordre, représenté guérissant tous ceux qui étaient sous la puissance du diable et faisant du bien partout (*Pertransiit benefaciendo et sanando omnes oppressos a diabolo*). » — Cette peinture des miracles de Salvator de Horta se trouve à la Magdeleine, et est un des meilleurs de Daret. Le moine est debout dans une belle pose simple et inspirée, prêchant à la foule de pauvres gens qui l'écoutent rangés à droite au-dessous de lui, assis par terre ; ils ont tous des figures variées et d'une bonne expression, et sembleraient être des portraits pour la vérité et la naïveté des têtes. Une Vierge apparaît à Salvator dans les hauteurs du ciel. Cette composition a vraiment du caractère ; Daret s'est bien pénétré de ce sujet, et l'on y aime sa piété simple.

Combien d'autres tableaux nombre encore de Haitze! Au principal autel de la petite nef du Saint-Sacrement dans la cathédrale, il y a un très-beau tableau de la dernière cène du Sauveur, qui est de l'illustre M. Daret. Cette toile, qui occupe la chapelle du *Corpus Domini*, ne porte ni signature ni date ; à la regarder, on dirait qu'elle a été entreprise dans un temps où, voulant faire un pastiche de Guerchin, Daret ne se rappelait plus suffisamment sa manière, qu'il avait autrefois si bien possédée.

L'église du grand couvent des Ursulines, sous le titre de

saint Sébastien, se glorifiait à son maître-autel d'un tableau de Daret. — Sainte Marie-Magdeleine avait de même autrefois une Notre-Dame des Suffrages qu'elle a perdue. — La belle chapelle de la Congrégation des Jésuites avait alors aussi un saint Joachim et une sainte Anne de Daret, mêlés à deux tableaux de Puget et à d'autres de Levieux.

« Dans l'église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de saint Pierre, il y a encore de belles peintures de l'illustre M. Daret ; le tableau du principal autel, qui est le présent que le Sauveur fit au prince des apôtres du pouvoir des clefs du royaume des cieux, comme il est écrit au-dessus sur une table d'azur en lettres d'or : *Tibi dabo claves regni cœlorum*. Aux deux crédences, il y a deux petits tableaux dans un ovale de deux pieds de hauteur, dont l'un, celui du côté de l'Evangile, qui est de M. Michel Daret, fils aîné de cet illustre peintre, fait voir le Sauveur marchant sur les eaux, tendant la main à saint Pierre, qui, le voulant joindre, s'enfonce à même temps que sa foi diminue ; il semble à voir la peur dont il est saisi, qu'il s'écrie : Seigneur, sauvez-moi. Dans l'autre, qui est du père, et qui est très-beau, on voit saint Pierre qui pleure après son reniement ; il l'a représenté hors la basse-cour de la maison du grand-prêtre Caïphe, pendant l'obscurité de la nuit ; la lune, qui était pour lors dans sa pleineur, disparaît et se cache derrière quelques nuages qui la couvrent. Ce pourquoi l'on voit, à la faveur du feu que l'on faisait au milieu de la basse-cour du pontife, cette servante qui l'avait fait renier, sur le seuil de la porte, et plusieurs autres personnes au-dedans qui se chauffent auprès du feu ; d'autant qu'il faisait froid, dit l'Écriture. (*Stabant autem servi et ministri ad prunas, quia frigus erat*). Ces tableaux sont accompagnés d'un ordre d'architecture corinthe de bois doré qui achève entièrement la décoration de l'autel.

» Dans la basse-cour de la maison de l'Oratoire, on voit une petite chapelle qu'on annonce de l'Association, dont les belles peintures qui l'embellissent sont aussi un de ces ou-

vrages merveilleux de M. Daret. Le tableau qui est à l'autel est un ouvrage moderne assez beau où il y a Jésus, Marie et Joseph, dont le nom de l'auteur ne m'est pas connu. Toutes les autres peintures sont de la savante main de M. Daret. Aux deux côtés de cet autel, il y a deux niches; dans l'une se voit un saint Joachim, et dans l'autre une sainte Anne en plate peinture. Au-dessus de la Banque, règne tout autour en relief de bois doré, un ordre d'architecture corinthe porté par des pilastres où dans l'entre-deux sont des niches avec des ornements conformes à l'ordre qui les sépare; tous ces espaces sont remplis de tableaux dans lesquels, à cause de leur proportion étroite, il n'a peint que la figure d'un saint, mais qui sont toutes d'une si belle nature, et le choix qu'il en a fait en général et en particulier si judicieux, qu'il ne se peut rien voir de mieux concerté; car ces dix-neuf ou vingt tableaux qu'il y a, représentent une espèce de généalogie ou d'arrangement des principaux parents ou amis ou disciples de Notre Seigneur, qui fait bien voir que cet illustre peintre entendait parfaitement bien l'histoire sacrée, et de quelle manière il conduisait toutes les entreprises qui étaient sur son soin. — Le premier tableau à côté de l'Évangile représente Zacharie, père de saint Jean-Baptiste, revêtu d'une robe blanche de fin lin, ceint d'une ceinture de broderie, lequel comme prêtre offre les parfums dans le temple, où l'archange Gabriel lui apparaît se tenant debout à la droite de l'autel d'or où sont les parfums, qui lui prédit la naissance d'un fils qui serait sanctifié dans le ventre de sa mère, quoique sainte Élisabeth ne fût plus en âge d'enfanter. Il n'a pas manqué d'exprimer sur le visage vénérable de ce saint vieillard la surprise et la joie tout ensemble, non-seulement sur son visage, mais dans toutes les beautés de l'attitude. — Le deuxième est sainte Élisabeth à la porte du temple, qu'elle regarde avec étonnement. Il se voit dans son air tout ce qu'elle souffre du retardement de Zacharie dans le temple, où il fut plus longtemps qu'à son ordinaire; néanmoins elle conserve

toute la beauté et la noblesse. — Le troisième tableau est saint Jean-Baptiste qui accomplit la promesse de l'archange dans un paysage, comme étant la voix de celui qui crie dans le désert (*vox clamantis in deserto*). — Le quatrième, Marie Salome, l'une de celles qui étaient au pied de la croix et qui furent au sépulcre embaumer le Sauveur. Elle est la mère des enfants de Zébédée, qui sont les deux suivants. — Le cinquième, saint Jacques le Majeur, parent, dit l'Écriture, de Jésus-Christ, qui le nomma avec son frère Boanerges, c'est-à-dire enfants du tonnerre — Le sixième, saint Jean l'Evangéliste dans l'île de Patmos, qui est une de l'Archipel, écrivant son Apocalyse avec l'aigle, son symbole, à ses pieds. Dans le lointain paraît une mer, et le ciel est couvert de gros nuages avec des éclairs qui brûlent de sept endroits qui sont les avant-coureurs des sept tonnerres, dont il est parlé au dixième de cette prophétie, qui firent entendre leur voix. Cet excellent peintre, qui n'était pas moins recommandable par sa piété que par sa science, fit un présent gratuit de ce tableau à cette chapelle. C'est pourquoi on y voit au-dessous ses armes, qui sont écartelées au premier et dernier d'or, à trois losanges de gueules, accompagnées de deux cotices en bande d'azur; au deuxième et troisième, d'argent à un chevron de sinople et deux roses de gueules en chef et un olivier en pointe chargé de trois olives d'argent; et sur le tout d'or à deux cœurs de gueules, liés de sinople, qui est Daret; et cette devise au-dessus : *Contre fortune Daret*. — Le septième tableau est saint Lazare, évêque de Marseille, que Jésus-Christ ressuscita et qu'il appela du nom d'ami; c'est aussi un des soixante-douze disciples. — Le huitième, sainte Marthe, sa sœur, qui jette de l'eau bénite sur le dragon furieux dont elle délivra une ville de cette province qui est Tarascon, laquelle en mémoire de cette heureuse délivrance a pris le nom de cet animal, que l'on appelle en ce pays Tarasco. — Le neuvième, sainte Magdeleine, la sacrée amante de Jésus-Christ; elle est peinte ici droite dans le désert, ap-

puyée contre un rocher, avec ses habits négligés et ses cheveux épars, où elle paraît aussi triste que belle.—Le dixième, saint Maximin, premier évêque d'Aix, et l'un des soixante-douze disciples. On le voit ici en chape de broderie avec la crosse et la mitre. — Le onzième, saint Cydoine, qui est l'aveugle-né de l'Evangile, et le successeur de saint Maximin à sa dignité, des ornements de laquelle il est aussi revêtu. Tous ces saints sont assez connus dans cette province, qu'on peut appeler proprement la patrie du Sauveur, puisqu'on y révère ses plus proches parents et amis. — Le douzième, saint Siméon dans le temple tenant l'enfant Jésus entre ses bras, revêtu de ses habits sacerdotaux, accompagné de deux jeunes lévites qui tiennent des torches allumées, vêtus de rouge avec un surplis au-dessus de fin lin. — Le treizième, Anne la Prophétesse, qui se trouva en ce même temps au temple et qui reconnut incontinent le Sauveur. — A l'autre côté qui est vis-à-vis de Zacharie, est saint Pierre dans un temple, revêtu des habits sacerdotaux, qui offre à Dieu en sacrifice le corps de son fils. — Le deuxième tableau de ce côté est Marie Cléophé, parente de la sainte Vierge, l'une de celles qui étaient à la mort du Sauveur et qui furent au sépulcre avec des aromates et parfums à dessein de l'embaumer, où elles rencontrèrent un ange vêtu d'habits plus blancs que neige assis sur la pierre du monument, ce qui paraît en petites figures dans le lointain. — Les cinq tableaux qui suivent représentent les cinq enfants de cette Marie Cléophé.— Le troisième tableau est le premier enfant de cette illustre mère saint Jacques le Mineur, apôtre.—Le quatrième, saint Siméon, apôtre, appelé le Zélé. — Le cinquième, saint Thadée, apôtre, autrement appelé Jude. — Le sixième, saint Siméon, l'un des soixante-douze disciples, évêque de Jérusalem, ayant succédé à saint Jacques, son frère, qui a le premier possédé cet évêché. Il fut crucifié sous l'empire de Trajan, âgé de six-vingts ans; son martyre y paraît en petites figures dans le lointain.—Le septième et dernier tableau de ce côté

est saint Joseph, dit Barsabas, surnommé le Juste, le cinquième des enfants de Marie Cléophe, et l'un des soixante-douze disciples. — Le cindre qui règne tout autour de la chapelle au-dessus de la corniche qui porte le plafond est divisé en vingt-deux espaces par des consoles qui sont au-dessus des pilastres. Une galerie de balustres ronds forme une tribune où se voit un ciel avec des nuages qui sert de fond au concert des anges qui remplissent ces espaces par une diversité la plus agréable et la plus amoureuse qui se puisse imaginer suivant la sainteté du lieu. Dans les deux plus proches de l'autel à droite et à gauche sont deux anges portant chacun un chandelier avec un flambeau, ce qui est très-propre et convenable à l'autel. Dans les deux d'après, sont deux archanges qui offrent des parfums avec un encensoir. — Dans le troisième, un ange qui vole, portant un cœur où sont ces mots : Jésus, Marie, Joseph, et dans son opposé des anges qui portent une guirlande de fleurs où ces mêmes mots sont écrits, accompagnés d'autres anges qui tiennent des fleurs. — Dans le quatrième, un archange jouant du luth, et son opposé de la guitare. — Au cinquième, un concert d'une troupe d'anges avec divers instruments : et à son opposé, un accord de timbales à la mode de Provence. — Au sixième, un archange jouant du violon, et celui qui est à l'opposite, de la harpe. — Au septième, un concert d'anges de divers instruments; et à l'autre côté, d'anges avec des tambours de basque. — Dans le huitième, deux archanges, l'un jouant d'une basse de viole et l'autre de l'orgue. — Dans le neuvième, deux anges en action de prier. — Les trois espaces qui sont dans le fond sont remplis par trois archanges. Celui au mitan est saint Michel, qui tient d'une main une balance et de l'autre un écu d'acier poli en cercle, dont le milieu fait un éclat où est écrit en lettres hébraïques le grand nom de Dieu JÉOVA. A droite, est l'archange Gabriel, celui qui a annoncé la naissance du Sauveur et de son précurseur. A la gauche, l'archange Raphaël avec le jeune Tobie qui porte le

poisson qu'il lui fait prendre dans le fleuve Tigris, lorsqu'il le conduisait en Rages, ville de Mèdes. — Le compartiment du plafond est rempli de trois grands tableaux : le premier représente dans une campagne l'enfant Jésus entre les bras de la sainte Vierge ; saint Joseph qui dort, et l'ange qui l'éveille pour lui dire de s'en aller en Égypte, afin d'éviter la persécution d'Hérode. Ce saint patriarche est dans un profond sommeil au pied d'une grosse colonne d'ordre corinthe avec son entablement en ruine. Quoique toute cette masure soit représentée dans un plafond qui se voit de bas en haut, et qu'elle n'ait en tout qu'un pied et demi, (elle) ne laisse pas de tromper la vue, car elle pousse son élévation dans le ciel avec tant de justesse de diminution de l'élévation, et l'optique si bien et si justement observée, qu'elle a fait l'admiration de tous les savants qui l'ont vue, et particulièrement du seignor Francisque Romanel, homme de l'art et qui faisait l'honneur des Romains, qui dit tout haut en présence de quantité de personnes qui sont encore en vie, qu'après avoir si heureusement réussi dans ce morceau d'ouvrage, il pouvait aller peindre par tout le monde sans craindre son pareil. — Le second et le plus grand de ces tableaux représente toute la famille sainte en gloire.—Et le troisième, Jésus, Marie et Joseph dans une chambre lambrissée. — Au-dessus de l'autel il y a peint un grand rideau rouge, deux anges qui en tiennent les cordons, avec tant d'art et de vérité, que tous les jours il s'y trompe du monde, encore qu'on sache fort bien qu'un semblable trompa l'un des premiers peintres de l'antiquité. — Toutes ces peintures sont admirables, tant pour la beauté des attitudes, la correction, les belles et savantes carnations, et toutes les belles draperies, qui font un accord admirable dans toutes ces parties, et qui prouvent la vérité de ce que la renommée en publie depuis si longtemps. »

Il y a trois notes à faire sur cette longue description de De Haitze. Sous le tableau de saint Jean-Baptiste, dont il se fit

donateur, il mit ses armoiries; donc il était de naissance noble, et de cette bonne noblesse brabançonne qui venait de briller si solidement dans la guerre d'indépendance contre l'Espagne. — Puis, en s'établissant en Provence, on voit qu'il avait adopté les saints, les traditions, et jusqu'aux instruments, si chers aux Provençaux. — Et enfin ces louanges éclatantes que lui donne, à la face de toute la ville, le célèbre peintre Romanelli, ne sont point sans intérêt, et font plaisir à relever. Jean-François Romanelli, de quatre ans plus jeune que Daret, né en 1617, à Viterbe, où plus tard il retourna mourir en 1662, était protégé par le cardinal Barberini, qui, réfugié en France, le recommanda au cardinal Mazarin. Celui-ci l'appela à Paris en lui envoyant une somme de trois mille écus pour son voyage. Francesco Romanelli arrivait donc à Aix, accompagné de sa belle renommée, et sans doute menant assez grand train. Daret et lui purent parler avec bonheur de l'Italie et de ses merveilles, et de leurs maîtres aussi. Romanelli lui fit ce beau compliment que rapporte de Haitze, et qui, en vérité, était bien mérité. Si l'on compare les peintures de décoration que laissa Romanelli en France, au Louvre comme au palais Mazarin, à celles qu'exécuta Daret pour l'escalier de l'hôtel Châteaurenard, et surtout pour l'appartement du duc de Mercœur, il est difficile de ne point préférer le Belge à l'Italien pour la solidité et le charme des figures, bien qu'ils suivissent même système d'arrangement et de lumière; le coloris est autrement fin dans Daret, et la tournure des personnages autrement plaisante. Romanelli, arrivé à Paris, et présenté au roi et à la reine mère, peignit, en 1651, la galerie Mazarine et presque tout le palais Mazarin. Leurs majestés et toute la cour venaient l'y voir travailler et l'entendre, car il avait la langue aussi adroite que la main; et il se peut qu'en un de ces entretiens il ait parlé au roi ou au cardinal, je l'ai dit, de ce tant habile peintre que cachait la ville d'Aix. Un mot qui se trouve dans l'*Essai historique sur la bibliothèque du roi* fait penser à la tradition du P. Bouge-

rel : « Ces sujets, y est-il dit à propos de la galerie Mazarine, sont distribués dans différents compartiments très bien entendus, mêlés de médaillons ornés de camayeux, et soutenus par des figures et des ornements feints de stucs, d'une beauté, d'une entente et d'une vérité qui n'ont de comparable que le plafond du château de Vincennes, que l'on prétend avoir été peint aussi par Romanelli. » — Quatre morceaux nous restent des peintures de l'oratoire d'Aix, deux à l'église du collége Bourbon de cette ville, et le saint Joachim et la sainte Anne à celle de l'hôpital Saint-Jacques. Ce ne sont point les chefs-d'œuvre du maître.

« Les prieurs de la confrérie de *Corpus Domini*, fondée à la métropole, dit M. Portes, s'étaient adressés à Daret pour peindre à fresque le dessus de l'entrée de leur chapelle. Il copia la partie supérieure de la *Transfiguration* de Raphaël, laquelle renferme véritablement le sujet, et tout le sujet. Sous le régime de la terreur, l'église Saint-Sauveur avait été transformée en *Temple de la Raison*. Alors on badigeonna la fresque de Daret parce qu'elle figurait un sujet chrétien. Plus tard, et quand l'église fut rendue au culte catholique, le clergé de la métropole voulut offrir ce bel ouvrage à la vénération des fidèles. Malheureusement l'opération du nettoiement, ayant été confiée à des mains inhabiles, devint fatale à la peinture. On peut néanmoins se faire une idée de la beauté que devait avoir ce grand morceau par le peu qui en reste. Le Christ, malgré les dégradations qu'il a subies, paraît s'élancer au ciel avec une légèreté admirable. » Les figures de cette fresque sont colossales.— Daret avait encore peint ailleurs un saint Joseph et un Ange gardien. Dans l'église du Saint-Esprit ou de Saint Jérôme, on voit un ex-voto représentant la Vierge implorant le Christ pour une âme du purgatoire que l'archange vient délivrer. Ce n'est pas un des plus importants tableaux de Daret; il est fort endommagé et couvert de repeints. — Dans la chapelle du château de Labarben se trouve de lui une Nativité du Sauveur.— A l'un des autels de l'église de Lambesc, un saint

Joseph agonisant, et la réduction de ce même tableau dans la chapelle du domaine appartenant à M. Martin, propriétaire à Lambesc.—Chez M. Clerian, un Christ en croix, la Madeleine en bas, et un Jésus sortant du tombeau qui rappelle les Carrache. Chez M. Portes, la petite esquisse d'une Vierge du Rosaire. La tête du saint Dominique a été retouchée par Revoil. — Au musée de la ville, une tête de saint Jean decollé dans la manière du Guide. — Les peintures d'église de Daret étaient innombrables.

« Dans l'église du Saint-Esprit, dit de Haitze, qui est la troisième paroisse de cette ville, on voit au maître autel trois beaux tableaux des trois descentes du Saint-Esprit, sur Marie lorsque Gabriel lui eut annoncé l'incarnation du Verbe; sur le Sauveur, qui est ce Verbe fait chair, dans le Jourdain, lors de son baptême; et dans le cénacle de Sion, sur les apôtres et ceux qui étaient assemblés le jour de la Pentecôte. Ces tableaux sont de l'illustre M. Daret. » — Le dernier de ces trois tableaux, la Pentecôte, est le seul qui soit resté à son église. Il porte, sur une des faces d'un pilier qui est à gauche, écrit ce qui suit: *M. Anthoine Taxy — M. Jean Granier — M. Michel Roustan — M. Jean-Pierre Rouland — An^o* 1653. Ce sont les noms des donateurs. Celui de Daret ne s'y trouve pas. Les lettres romaines de l'inscription ci-dessus sont d'ailleurs absolument analogues à celles de l'inscription du tableau des âmes du purgatoire à la Magdeleine. — Quoiqu'il y ait dans cette peinture certaines poses et certaines têtes d'un choix un peu maniéré, elle est une des plus agréables de Daret. La Vierge, jeune, jolie, trop jeune peut-être, est intelligente et d'une nature toujours simple et bonne. La lumière est plaisante, et l'ensemble du tableau est d'un caractère assez élevé. Il tient à la fois au Guide et au Guerchin, mais davantage au Guide.

L'année qui suivit cette *Pentecôte*, Daret peignit une de ses plus considérables compositions, toute la cage d'un grand escalier qui rappelle ceux des plus beaux palais d'Italie. J'hé-

site avant de transcrire du livre de De Haitze l'ennuyeuse et démesurée description qu'il en a faite, mais en même temps qu'elle donnera au lecteur un modèle de la plus insipide et de la plus saugrenue interprétation qu'il soit possible de faire des intentions d'un peintre, elle nous conservera l'ensemble de son idée, en nous montrant quelques parties inférieures de sa composition qui, aujourd'hui, ont par malheur disparu.

« On voit un bel escalier dans la maison de M. le baron de Chasteau-Renard, lit-on dans les *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, qui est un de ces ouvrages merveilleux de l'illustre M. Daret. Les plumes mêmes les plus éloquentes seraient dans les bornes de leur savoir faute de trouver des termes pour exprimer les savantes et surprenantes beautés produites par ce grand homme, qui a bien voulu, par une bonté naturelle aux gens de son pays et plus en lui qu'à tous les autres de sa nation, s'arrêter dans cette ville pour la rendre, par ses nobles productions, une des plus recommandables de France. Cet escalier est de forme carrée, son rampant bordé de balustres avec des piédestaux couronnés de boules de jaspe noir. Il y a quatre repos dont le plus haut se communique à deux appartements, qui sont très-commodes pour s'arrêter à considérer les effets différents du point de vue qui change à mesure qu'on avance, quoique le tout soit admirablement bien conduit sur un point principal. Le sujet du total est pris sur l'immortalité de la vertu. — L'ordre dorique, qui est le plus solide, le plus ancien des ordres, qui fut pris sur le corps robuste de l'homme, ou pour mieux dire, sur l'Hercule qui est le symbole de la vertu forte et héroïque, est représenté pour faire la masse de cet ouvrage. Ce qui se présente à la vue en entrant, sont quatre grosses colonnes, deux sur le devant et deux en dedans qui forment un corps d'une épaisseur proportionnée qui se voit au-dessus de l'horizon. Le dessous, quoique dans l'ombre, est enrichi d'ornements convenants à son ordre et par le reflex éclairé en demi-teintes, donne lieu de croire que ce corps est véritable-

ment soutenu par ces colonnes accompagnées en devant de son entablement qui règne tout autour, et qui, aux côtés, est porté par des pilastres : mais la proportion, la diminution des colonnes, sa rondeur, sa base, son chapiteau, et tous les filets qui composent la corniche, conduits d'un goût et d'un profil véritablement antiques. La grande proportion de cet ordre y fait bien son effet, et montre une beauté mâle et naïve, qui est proprement ce qu'on appelle la grande manière, qu'on introduit en faisant que les divisions des principaux membres des ordres aient peu de parties, qu'elles soient grandes et de grand relief, afin que l'imagination en soit fortement touchée. Dans l'entre-deux de ces colonnes en éloignement paraît un autre corps de bâtiment d'ordre ionique, qui est le second des ordres antiques appelé le féminin ; pour montrer que l'un et l'autre sexe a part aux arts, et qu'elles ne méritent pas moins l'immortalité que les hommes lorsqu'elles ont quelque vertu. Dans le frontispice de ce bâtiment paraissent deux niches dans l'une desquelles est représenté Hercule, qui est l'image de la vertu la plus forte et la plus intrépide, vêtu de la peau du lion de Némée, s'appuyant de sa main droite sur sa massue, et tenant de la gauche trois pommes cueillies au jardin des Hespérides, qui sont les symboles des trois vertus héroïques attribuées à ce dompteur des monstres, savoir : la modération de la colère, la haine contre l'avarice et le mépris des voluptés. L'autre niche est plus que des trois quarts cachée par la colonne qui lui est devant, ce pourquoi la statue qui la remplit ne paraît qu'un bout de main, de draperie et de jambe. Il paraît dans ce même frontispice le bas de quelque bas relief dont le reste se perd au derrière du premier corps, mais le peu qui paraît nous marque des sacrifices, des vases d'or et d'argent qu'ont offerts les anciens à la vertu, pour montrer la récompense qu'elle mérite, et s'il était permis d'avancer on le verrait tout entier. Le balustre qui ferme l'entrée et qui est conforme au relief opposé a même plus de netteté et de force, quoiqu'il ne soit

que plate peinture ; et pour montrer plus d'espace entre ce bâtiment et le derrière, il fait paraître de grands rosiers en fleurs et en boutons ; car enfin, après toutes les veilles on cueille les fleurs des travaux, et c'était ce que signifiait ce laurier-rose qui était à l'entour du temple de la Vertu. Il a peint à quelques-unes de ces ouvertures, des verges de fer avec des rideaux de couleur rouge attachés avec des anneaux de fer, pour les faire glisser, supposant de vouloir ouvrir ou fermer. Aux côtés, à droite et à gauche, sont de grands pilastres de la même proportion que les colonnes qui portent l'entablement qui règne tout autour; et, par un jugement ingénieux et digne de son auteur, qui fait voir combien cet illustre peintre était également savant en l'histoire comme en son art, il s'est servi très-à-propos, à la place de pilastres pour faire porter son entablement qui règne du côté des fenêtres, de termes en forme de cariatides. Les habitants d'une ville du Péloponèse, nommée Caria, ayant fait ligue avec les Perses, contre les Grecs leur propre nation, après la défaite des Perses, furent assiégés par les vainqueurs, qui saccagèrent leur ville et passèrent tous les hommes au fil de l'épée, et les femmes furent menées esclaves. En faisant bâtir des édifices publics, pour éterniser leur ressentiment et la marque de la servitude de ces captives, ils y insculpèrent leurs images au lieu de colonnes, comme pour les accabler aussi sous le faix de la punition qu'elles avaient mérité par la félonie de leurs maris. Il n'est pas fort difficile à comprendre que M. Daret est entré fort à propos dans le sens de Vitruve, car il a représenté ces termes en forme de cariatides pour les vices ennemis de la vertu, à qui il fait porter le faix à la place des colonnes, et les attache sous ce grand fardeau comme esclaves, tels que sont les vices de la vertu. — Dans l'entre-deux des pilastres, il y a représenté deux grandes niches ; dans celle qui est à côté droit, il y a peint en statue de marbre Scipion l'Africain ; quelques-uns veulent que ce soit le bon empereur Trajan, qui aimait si fort les sciences, et d'au-

tres estiment que ce soit Marc-Aurelle. Dans la niche opposée, il y a mis le sage Salomon, comme le plus savant et le plus vertueux de tous les hommes. Le premier est peint en guerrier avec une couronne de laurier en qualité de triomphateur, et le second, en robe comme roi, à la mode de sa nation. — Dans l'entre-deux de pilastres à côté de ces deux statues, il a peint deux grandes croisées vitrées comme pour donner jour à d'autres appartements, avec des rideaux rouges accompagnés de leurs cordons et houpes si artistement exécutés, que très-souvent on y a surpris du monde vouloir tirer les cordons pour ouvrir ou fermer, ne pouvant s'imaginer que ceux-ci soient aussi peints. Mais ce qui surprend encore davantage, est un laquais, tête nue, vêtu de couleur feuille morte, avec le galon bleu qui sont les couleurs de la maison, qui sort d'une de ces fenêtres, et pousse le rideau qui la couvre, comme pour voir qui entre. Ce laquais est le vrai portrait d'un autre qui était alors de service dans cette maison. Sa grande ressemblance, la force de la couleur, la naïveté avec laquelle il pousse ce rideau, la croisée vitrée qui se découvre à demi, et le dedans de la chambre qui se voit au travers de la fenêtre, font un effet si surprenant, qu'il n'entre presque personne qui ne s'adresse à ce feint laquais, particulièrement dans le temps qu'il servait, de quoi le maître se faisait un plaisir sans égal. — Dans l'entre-deux des colonnes, se voit une cage suspendue; je dis qu'on la voit suspendue, parce qu'elle est si bien peinte que la vue a de la peine à discerner si c'est une fiction ou une vérité, et l'on n'ose quasi croire que ce soit une peinture. Cette cage est de fil de fer doré avec un perroquet dedans, qui est cet oiseau qui a eu autrefois le bonheur, dit Stace, de saluer les rois et de proférer le nom de César. On voit cette cage par-dessous, à cause qu'elle surpasse de beaucoup l'horizon, et elle est suspendue avec un cordon rouge attaché à un gros clou qu'on suppose avoir été enfoncé de force dans une des fentes de la colonne. Dans un des coins, il y a un pilastre qui

paraît avancé en dehors, quoique l'angle, dans sa vraie situation, soit enfoncé. L'élévation du lieu n'est pas considérable par la faute des maçons, mais les peintures qui l'enrichissent suppléent à ce défaut et le font paraître encore plus élevé. Car, dans le cindre qui est au-dessus de la corniche, et qui se joint au plafond, le peintre a feint une continuation d'architecture, si artificieusement exécutée qu'elle trompe la vue. Il y a comme quatre ouvertures dont l'épaisseur est si bien représentée, et le jour qui paraît au travers donne si à propos, qu'on dirait que ce sont de véritables fenêtres. Leur épaisseur sert de niches, à chacune desquelles le peintre a logé un buste feint de marbre, dont celle qui est en devant et qui se voit en entrant est remplie d'une Pallas; la seconde, d'un Mercure; la troisième, d'Apollon; la quatrième, du Roi, qu'on peut appeler justement le protecteur et restaurateur des sciences. — Depuis ces fenêtres jusqu'aux angles, il y a huit espaces qui sont occupés par les huit arts libéraux représentés par des femmes plus grandes que le naturel, accompagnées de génies qui travaillent aux études différentes qu'elles représentent. La première est la Grammaire, mère nourrice de tous les arts, avec des génies qui étudient l'ABC et qui disent leurs leçons. La deuxième est la Rhétorique, tenant un caducée à la main, avec des génies qui sont en action de parler et de déclamer. La troisième est l'Arithmétique, avec des génies qui font des règles de chiffres et d'autres assis sur des balles de marchandises qui font des comptes avec des gets (là est écrite la date de cette peinture : 1654). La quatrième est la Géométrie, le compas à la main, accompagnée de génies qui s'exercent avec de demi-cercles, de compas de proportion, comme pour vouloir prendre l'ouverture des angles, et pour mesurer de lignes inaccessibles. La cinquième est la Musique, qui bat la mesure avec un rouleau de papier pour faire chanter les génies qui lui sont auprès, dont quelques-uns jouent des instruments sur la partie. La sixième est l'Astrologie, tenant une lunette de longue vue

regardant le ciel, et les génies avec de compas qui font des observations sur le globe, et d'autres sur l'astrolabe, pour mesurer le cours des astres et en connaître l'avenir par une judicieuse mais vaine spéculation. La septième est la Logique tenant un cadenas à cercles sur lesquels sont écrites des lettres alphabétiques. Pour ouvrir ce cadenas, il faut tourner ces cercles jusqu'à ce que les lettres forment de rang un nom propre qui est celui de D'Aymar, surnom de cette famille. Il s'y voit aussi d'autres lettres qui forment le nom de Daret, mais ces lettres ne sont pas rangées, c'est ce qui fait la différence de celui de D'Aymar de celui de Daret. Il y a même un de ces génies qui feint vouloir mettre la clef dans ce cadenas; cette clef toutefois est inutile, car il n'y a que le nom de D'Aymar qui soit le véritable secret pour l'ouvrir. Ce cadenas fait allusion à la logique, que les philosophes appellent la porte des autres sciences. La huitième est la Peinture, qui peint les armes du feu maître de cette maison, qui sont écartelées au premier et quatrième d'azur, à deux chevrons raccourcis entrelacés d'or et trois étoiles de même, deux en chef et une en pointe au deuxième et troisième parti, coupé, tranché, taillé d'argent et de sable, et sur le tout de gueules à une colombe d'argent portant en son bec un rameau d'olivier, au chef d'azur cousu de trois étoiles d'or qui est D'Aymar, et sur l'écu un bonnet grelé de perles, surmonté d'un casque.

Les génies sont occupés à faire les mêmes armes en sculpture, et d'autres dessinent et modèlent. Tout ce cindre est embelli de festons et d'autres ornements qui rendent cette fiction encore plus vraisemblable, comme sont les consoles qui portent la continuation de l'architecture qui est dans le plafond; au-dessous de ces arts, le peintre a rangé tous leurs symboles dans les triglyphes à la place des métopes. Pour faire paraître encore son exhaussement plus élevé, au-dessus de la continuation d'architecture qui commence au bout du cindre, il a feint une espèce d'ordre tout à fait extraordinaire, des grands enfants dans les angles qui se terminent, depuis

la ceinture en bas, en consoles qui portent une corniche. A côté de chaque enfant sont des consoles en feuilles de refente, dans l'entre-deux desquelles sont représentés en bas-reliefs des enfants qui offrent des couronnes de toute sorte à la Vertu, et d'autres présents dignes d'elle. Tout ce plafond est enrichi de festons attachés avec des rubans et autres ornements qui flattent la vue et donnent un agrément sensible à l'œil et à l'esprit. Toute cette architecture est couronnée de balustres en raccourci, avec sa main-courante, sur laquelle il y a des vases, les uns remplis d'œillets et les autres de jasmins d'Espagne, et sur les quatre angles sont de piédestaux avec de boules de jaspe. Le ciel qui paraît dans cette ouverture donne jour à deux côtés de ce plafond et les deux autres sont dans l'ombre. Ce jour se perd insensiblement en demi-teintes, et se vient marier avec le véritable jour qui entre des fenêtres, en sorte que le jour naturel ne se peut discerner, tant la vérité est bien représentée. — Dans le ciel paraît une Pallas volant tout à travers, tenant à la main la verge des sciences avec ces paroles : *Virtus immortalis*, la vertu est immortelle. Elle est vêtue d'une robe de couleur d'or et d'azur avec un soleil sur la poitrine, et son manteau couleur de rose. Elle porte sur sa tête un casque surmonté d'une couronne d'olivier avec un pennache blanc ; l'air de son visage est tout ensemble noble et gracieux, et ses yeux ne sont pas moins doux et agréables qu'ils sont vifs et pénétrants. Je me contenterai de dire ce qu'il y a de plus considérable aux peintures dont cet escalier est encore embelli, le rapport que l'invention des sujets en particulier et le choix que tous les ornements du dessous de l'escalier ont avec le sujet principal. La première et la plus grande place qu'on remarque en cet endroit est divisée en trois parties, une sur le milieu et les deux autres à côté. Dans celles des côtés se voient des ornements qui tombent en culs de lampe, et dans le milieu un grand bas-relief de marbre représentant le Parnasse avec les Muses et Apollon qui est au sommet de ce mont qui tou-

che de sa lyre. Au-dessous du deuxième rampant, il a représenté Diane chasseresse dans le bois, qui est le symbole de la chasteté, voulant marquer par cette figure que, pour exercer les beaux-arts, il ne faut avoir aucune mauvaise qualité. Au-dessous du dernier rampant, il y a aussi représenté de même façon la Vertu qui surmonte et terrasse le Vice. Dans l'espace qui se voit à main gauche en entrant, il a peint une continuation de pavé pour agrandir le lieu qui se termine à une balustrade. Au delà, il y fait voir un jardin rempli de toutes sortes d'arbres si frais et si bien distingués par la touche des feuilles et des fleurs, qu'il ne se peut rien voir de plus vrai et de plus naturel. Entre ces arbres paraît une Vénus avec son fils. Cette statue est mise là pour une fontaine dans un lieu de plaisance, comme la mère des plaisirs apparents et non des sciences qui renferment les solides. Un gros pilier supporte l'arc doubleau moitié relief et moitié peint, qui ouvre aussi les côtés par des arcs doubleaux, et qui d'un côté soutient le vrai et de l'autre le faux, où il paraît une niche remplie d'une statue qui représente la Justice, choix juste et judicieux que cette statue pour base de tout cet édifice et qui parle d'elle-même. Au milieu de l'autre côté, on voit un chien qui descend l'escalier et qui semble vouloir aboyer ; il a peint par cette figure les ignorants, qui sont les seuls ennemis de la vertu et de ceux qui la pratiquent, suivant le dire du proverbe : *Artem non habere inimicum nisi ignorantem.* Au-dessous des portes, on y voit de grands vases antiques soutenus par deux génies, qui sont les vases sacrés à la vertu. — Voilà à peu près une *légère* description de toutes les particularités qu'on voit dans cet escalier, qui sans doute est un des ouvrages des plus beaux et des plus accomplis qui se puissent, qui a fait l'admiration de tous les curieux et même du roi (qui sait très-bien faire la distinction du beau d'avec ce qui ne l'est pas), lequel ayant été logé dans cette maison, comme la plus belle et la plus commode de la ville, lorsqu'il passa (en 1660) pour aller accomplir son auguste mariage

avec l'infante d'Espagne, fut si surpris de voir tant de beautes en cet escalier, qu'il commanda à ses gardes du corps d'avoir soin qu'on ne gâtât rien, sur des peines qu'il eut la bonté d'ordonner. Sa Majesté encore n'en fut pas seule surprise, tout le beau monde savant qui l'accompagnait donna de l'encens au peintre qui avait produit tant de merveilles à la fois.»—C'est après cette bonne fortune qu'il ne serait pas impossible qu'on eût débauché Jean Daret pour aller peindre à Vincennes. L'escalier de l'ancien hôtel Chasteau-Renard, appartenant aujourd'hui à M. le chevalier d'Agay, est en effet superbe. Le Salomon et l'Auguste et toutes les grisailles de la corniche sont très-beaux d'exécution; mais ce qu'il y a de vraiment délicieux, c'est la figure du page qui soulève le rideau, c'est surtout la Minerve qui vole en plafonnant; elle est admirable de lumière, de légèreté et de beauté. Tous ces dessous de l'escalier que décrit de Haitze sont perdus sans laisser trace. Le temps a terni le brillant de la couleur; cependant, tel qu'il nous reste, cet énorme ouvrage est encore, avec l'appartement du duc de Mercœur dont je vais parler, une des incontestables merveilles de la ville d'Aix.

La Provence avait, dans ce temps-là, pour gouverneur Louis, duc de Vendôme, qui fut connu sous le nom de duc de Mercœur jusqu'à la mort de son père, en 1665. Lui-même était né en 1612, un an avant Daret, et mourut à Aix, en 1669, un an après notre peintre. En épousant, en 1651, Laure Mancini, l'aînée des nièces du Mazarin, il était entré en faveur, et le roi, ou plutôt son oncle, lui avait donné le gouvernement de la Provence, où il apaisa des troubles et s'empara de Toulon. En 1656, Louis XIV le nomma commandant de l'armée de Lombardie, puis le créa, en 1661, chevalier de ses ordres. Ayant perdu sa femme en 1656, il embrassa l'état ecclésiastique et fut cardinal en 1667, deux ans avant sa mort. — Voilà ce que dit l'histoire; voici ce que raconte la tradition : — Le duc de Mercœur, étant venu prendre son gouvernement, connut à Aix une Forbin d'une beauté mer-

veilleuse, *la belle du Canet*, comme on l'appelait. Fauchier, le célèbre portraitiste de la Provence, fit au moins six portraits de cette magnifique personne, et mourut en la peignant. Vendôme aima si follement *la belle du Canet*, que l'on craignit, sa femme une fois morte, qu'il ne l'épousât. C'est pour arrêter tout dessein de ce genre que, sans le consulter, on le fit cardinal; mais la tradition, malicieuse, sournoise, donne à croire que le cardinalat n'empêcha point Vendôme d'appeler sa belle maîtresse dans la chambre magnifique qu'il avait fait peindre pour leurs amours, dans la rue de la Verrerie. Il avait encore, hors la ville, entre les bains et la route d'Avignon, un grand et splendide pavillon, peint sans doute aussi ou décoré luxueusement. Je ne puis parler que de la chambre qui se voit rue de la Verrerie. Quoique les peintures soient, hélas! écaillées, et les boiseries dédorées, et les glaces dépolies, l'aspect en est tout éblouissant. Le salon de son aïeul, conservé au Louvre, n'est point si beau. Le plafond de l'alcôve représente Endymion, endormi dans les bras de Diane, endormis, ou plutôt entrelacés fort tendrement. Diane a les traits de la belle du Canet, Endymion ceux de Vendôme. Des deux côtés de cette peinture sont deux charmantes grisailles de la même mythologie. En sortant de cette alcôve, s'offre le plafond de la chambre, plus splendide et plus vaste : c'est Endymion surpris par l'Aurore, ou peut-être Diane mise en fuite par le Jour, et jetant, en se retirant, des roses sur son beau chasseur. Mais plutôt il faut y reconnaître Diane qui s'enfuit au loin sur son char, et l'Aurore, la poursuivant avec ses Amours porte-flambeaux ou écarteurs de ténèbres, répand des fleurs sur Endymion, lequel de la main repousse les dons de la ravissante déesse qui est venue troubler sa belle nuit. Cette fois, l'Aurore a revêtu la divine grâce de la du Canet; ses cheveux blonds sont coiffés d'une légère couronne de roses; son bras fin, sa tête chatoyante, sa gorge éclatante, son petit double menton, sont vraiment adorables; l'Endymion aussi, suivi de son chien, son cor au côté, coiffé

de sa perruque brune, et son épieu au poing, a une figure jeune, fière, séduisante Ce tableau entier est d'une belle couleur, un peu génoise, surtout dorée et amoureuse. — Ces deux peintures ne sont pas tout; elles sont encadrées dans d'énormes boiseries; la chambre est chargée d'ornements et de pendentifs bien lourds et dorés partout et partout. Aux quatre coins sont quatre médaillons de Levieux ayant des amours sculptés pour support. Ces médaillons représentent l'Hiver, l'Été, le Printemps et l'Automne, figurés par quatre génies enfants. M. le docteur Pons a possédé et cédé à M. Giraud, de l'Institut, ancien professeur à la Faculté de droit d'Aix, les dessins au crayon noir rehaussé de blanc du Printemps et de l'Hiver. Sous les panneaux de Levieux, sont les chiffres indémêlables de Vendôme et de la belle du Canet. Mais bien plus beaux de style et bien plus ingénieux que les saisons de Levieux, sont dix petits médaillons en grisaille, de Daret, qui rappellent, pour la simplicité magnifique de l'arrangement, certaines petites grisailles semblables de Raphaël au Vatican. Ce sont, entre autres sujets, une femme tenant une cassette d'où tombent des écus, une autre tenant des bijoux, un vieillard tenant un caducée, un autre vieux guerrier, une femme couronnée tenant lance et bouclier, une qui fait couler de la cire sur son bras, une entr'ouvrant sa robe, une autre tenant un petit seau, et les autres à l'avenant. Au-dessus de la cheminée, se voit une peinture ovale que je crois encore être de Daret. Elle représente, dans un paysage, une femme endormie ou morte auprès d'un homme qui se cache la tête dans une draperie, dormant peut-être, lui aussi. L'alcôve, toute chamarrée d'or, porte par-devant une frise d'amours et de femmes, et au milieu, une grisaille de Vénus et Adonis. A l'entour de la chambre, en haut et en bas, se déroule une frise de fleurs charmantes; de grandes glaces superbes sont enchâssées entre toutes ces dorures; l'appartement entier est d'une magnificence inouïe, et il périt, il périt; chaque jour lui apporte une éraillure. Il faudrait

sauver cette chambre historique. Mais pas une des familles riches de la ville ne se soucie de bribes pareilles. Aujourd'hui cette chambre est un grenier; demain, comme à l'hôtel d'Éguilles, elle importunera le propriétaire et sera badigeonnée, et disparaîtra ainsi le nid de si illustres amours et le chef-d'œuvre d'un grand peintre. Véritablement la décoration des appartements était ce à quoi excellait Daret; il y paraît plus libre, plus original, plus intelligent, plus agréable, plus supérieur. « Daret avait peint, nous apprend M. Portes, le plafond d'une salle du rez-de-chaussée, à l'hôtel d'Éguilles. Cette peinture, très-belle de couleur et vigoureusement traitée, surpassait en mérite celle de l'hôtel Châteaurenard. Elle représentait des ornements d'architecture sur lesquels grimpaient des plantes rampantes, entremêlées de fleurs. Le propriétaire actuel de l'hôtel d'Éguilles a fait détruire, il y a peu d'années, ce superbe plafond. » — Moi-même ai découvert chez l'honorable doyen de la Faculté de droit, M. Bouteuil, dans sa maison de la rue du Collége, le plafond d'un petit cabinet qui a été peint par Daret. Il représente une balustrade, comme dans l'hôtel Châteaurenard, derrière laquelle et entre les piliers de laquelle des Amours jouent et répandent des fleurs; au milieu, dans l'azur du ciel, sont d'autres Amours, qui soutiennent et renversent une corbeille de fleurs.

Daret, comme on le voit, s'employait à tout; il décorait les églises, il décorait les hôtels; il dut peindre aussi des portraits, et je m'étonne qu'on ne lui en ait point fait faire un plus grand nombre; il est vrai que Fauchier vivait dans la même ville, et pour les portraits ne souffrait point d'égal. Pourtant, au musée de Marseille, l'on trouve, par Daret, le portrait d'un gentilhomme. — Dès 1652, Robert Nanteuil avait gravé, d'après un dessin de lui, le portrait de Jean de Mesgrigny, premier président du parlement de Provence. A gauche de la gravure se lit : *Joan Daret pictor del*; à droite : *R. Nanteuil sculpebat*; la devise au-dessous des armoiries est :

Deus fortitudo mea. L'arrangement et le dessin de cette tête sont d'un très-beau caractère, et presque puissant ; Daret a égalé là les plus beaux portraits de Finsonius. Mesgrigny est drapé dans sa grande robe d'hermine et d'écarlate. Sa main droite est posée sur son mortier ; long nez d'aigle, longue figure maigre, longs yeux calmes, cheveux naturels serrant tristement cette longue mine. « Ce portrait, dit M. Portes, a été gravé une seconde fois au burin par un artiste appelé M. F. Frosne, pour être placé, en 1665, à la tête de l'*Histoire des comtes de Provence*, composée par Ruffi et dédiée à Jean de Mesgrigny. — Cundier, graveur d'un talent médiocre, né à Aix, a donné au burin le portrait de Mourgues, ancien jurisconsulte provençal, d'après un dessin de Daret. »

Au cabinet d'estampes de la Bibliothèque royale, parmi les portraits des littérateurs et savants français, se voit celui d'un nommé Lilli ou Camillo de Lilii (c'est une note manuscrite qui donne ce nom). Cette gravure est signée : *J. Daret pinxit bruxcel. — N. Pitau sculpsit* 1663. Le personnage est sans doute un antiquaire, car son portrait est appuyé contre des colonnettes de cathédrale, avec des grotesques en chapiteaux, soutenant des écus et des banderoles. Le cartouche sur lequel joue cette devise tronquée, *Beatus farré et urticis camertibus atque Sabinis*, enveloppe une petite médaille portant pour face : *Karolus ipags*, et pour revers : *renovatio regni franc.* Le gros écusson qui supporte cartouche et médailles, cache des tronçons antiques, des fragments de sculpture gothique ; la figure elle-même, coiffée de cheveux blancs et frisés, a les traits carrés, sérieux, et une petite moustache. Le manteau est retenu par la main gauche, et la droite montre un mur sur lequel on aperçoit deux anges portant l'écu de France barré. M. Robert Duménil a trouvé je ne sais où, pour ce personnage, les noms de *Camille* ou *Cornille de Lillii de Camerino.* Dans cette même collection de portraits des littérateurs et savants français, se rencontre celui de Nicolas Samson, conseiller d'état et géographe ordinaire du roi, né à Abbeville, le 20 dé-

cembre 1600, et mort à Paris, le 7 juillet 1667 ; l'estampe est signée : *Daret pinxit. — J. Edelinck sculpsit* Sur l'écu d'or aux trois cannetons est un casque fermé de profil ; quant à Nicolas Samson, il a le front un peu plissé, les cheveux rares sur le haut, et frisés sur les côtés ; figure légèrement douce et inquiète, moustache modérément relevée, robe damassée.

M. Portes a pris pour un portrait ce que je crois être une figure de fantaisie : je veux parler du *Joueur de luth* qui fait partie du musée d'Aix. Après le *Portement de croix* et *la Mise au tombeau* de la collection de M. Topin, Daret n'a pas fait de plus fidèle et de plus merveilleux pastiche de la manière du Guerchin. Il est d'une finesse et d'une magie de lumière et de couleur inestimable. Du reste (et c'est ce qui écarte la présomption de portrait), la figure du Joueur de luth porte le type ordinaire de celles que dessinait Daret dans ses tableaux composés, et qui les fait si aisément reconnaître, à savoir, une largeur de mâchoires trop marquée et disgracieuse. Toutes ses têtes, malgré leur douceur plaisante, se trouvent, en effet, par là trop courtes et communes. Il était d'ailleurs tellement fait à ce type, que ses portraits véritables en portaient la marque. Voyez le portrait gravé par N. Pitau; c'est, à ne s'y point tromper, une des figures d'église de Daret.

Dans un panneau de l'Hôtel de Mons est encadré un portrait, auquel les suppositions des hommes les plus experts, de M. Gibert spécialement, le directeur du Musée de la ville, donnent un singulier intérêt. On croit que ce portrait est celui de Daret lui-même. La figure rit, elle est douce, simple, bonhommière ; le teint est clair et rose ; à l'entour de la tête est enroulé un mouchoir blanc, rayé de cerise. Sur la chemise blanche, dont on voit un bout, est drapée une étoffe rouge amarante, rayée de noir. Le masque conviendrait assez à Daret ; lui, qui inclinait volontiers au pastiche, a peut-être prétendu faire de lui-même un portrait drolatique dans la manière de celui de son compatriote Finsonius. On a pu voir

que, imitant religieusement son devancier, il signait et datait presque toutes ses peintures; et de même que l'un avait écrit: *Ludovicus Finsonius Belga Brugensis*, l'autre ne manquait pas d'écrire : *Joannes Daret Belgicus Bruxellensis*. Il comprenait mieux que personne à Aix la force de son compatriote, et les honneurs qu'il lui rendait en observant et imitant ses habitudes rejaillissaient certainement sur lui.

En 1658, quatre ans après avoir peint l'escalier de l'hôtel Châteaurenard, Jean Daret grava à l'eau forte une série de neuf pièces, intéressantes par leur rareté, leur mérite, et pour nous surtout par leur dédicace. Ce qui est une fois fait, il ne faut point le refaire. Je vais donc copier ce qu'a écrit sur l'œuvre gravé de Daret le très-exact M. Robert Duménil dans son livre du *Peintre-graveur français*, t. 1, p. 227 : « Ces pièces, au nombre de neuf, sont le produit d'une pointe très-exercée et d'un goût de dessin qui rappelle le Guide. M. de Heinecken (*Dictionnaire des Artistes*, *etc.*, vol. 4, p. 519) ne porte leur nombre qu'à sept, mais il a connu deux autres pièces de notre artiste que nous n'avons jamais rencontrées; savoir, un sujet de thèse, gravé en 1642, et une composition de *Loth et ses filles*, d'après Rubens. » « *OEuvre de Jean Daret* : — Les *Vertus*, suite de neuf estampes, comprenant le frontispice, la Dédicace et les sept Vertus proprement dites. — Hauteur : 4 po. 2 à 3 l. Largeur : 2 po. 3 à 5 l. Ces Vertus sont représentées par des enfants debout dans des campagnes. Les planches ne portent pas de numéro, à l'exception de la troisième, qui est revêtue du chiffre 2. — 1. Frontispice Génie couronné de laurier, debout dans une campagne et vu de face, tenant d'une main un glaive, et soutenant de l'autre un écusson sur lequel on lit : *Hyerogliphiques des Vertus théologalles et cardinales, inventées et gravées par Jean Daret peintre. pour preuves d'eau fort. à Aix en Provence* 1658. — 2. Dédicace. Enfant debout, en avant des restes d'un monument, la tête penchée à gauche et regardant en face. Il soutient des deux mains un écriteau tombant à terre, et qui le

cache en grande partie, sur lequel on lit : *A madamoiselle Marguerite Daret.*

C'est à la Royne des Vertus
A qui celles-cy se dédient
E qui justement la publient
Avoir les Vices abatus.

Non enim talis mulier super terram. Judith XI. Par son très-affné frère Jean Daret, peintre, inventée et par luy gravée 1658. — 3. La Foi. Elle est vue de face, la tête tournée à gauche, regardant une croix qu'elle tient de la main droite élevée. Elle supporte de l'autre un bâton surmonté d'un encadrement de branches de laurier où se voient deux mains entrelacées. Au haut de la droite le chiffre 2, et au bas du même côté : *Daret fect.* — 4. L'Espérance. Elle est vue de profil, tournée à gauche, ouvrant les bras et levant les yeux vers une flamme qui paraît au ciel dans le coin haut du même côté. Une ancre est à ses pieds; la mer se voit dans le lointain. Au bas de la gauche : *Daret fe.* — 5. La Charité. Elle est vue dirigeant ses pas à droite, regardant presque de face, tenant un cœur enflammé d'une main, et montrant le ciel de l'autre élevée. Au bas de la droite : *Daret fet.* — 6. La Prudence. Elle est vue de face, la tête couverte d'un casque couronné de lauriers, tenant d'une main un miroir réfléchissant ses traits, et de l'autre un serpent qui entortille son bras. Au bas de la droite : *Dat.* — 7. La Justice. Elle est vue de profil, tournée à droite, regardant de face; elle tient d'une main le faisceau et la balance; l'autre est tendue et libre. Au bas de la gauche : *Dart f.* — 8. La Force. Elle est vue par le dos, la tête casquée, et soutenant de ses deux mains une colonne en surplomb. Au bas de la droite : *Daret f.* — 9. La Tempérance. Elle est vue de face, la tête penchée à gauche, et regardant en face. Elle tient des deux mains une bride qui pend à droite. Au bas de la gauche : *Daret f.* — On ne saurait confondre cet artiste, avait commencé par dire M. Robert Duménil, avec

son homonyme Pierre Daret, qui, né en 1610 et mort fort âgé, reproduisit au burin, mais non sans talent, les compositions d'autrui, et qui n'a jamais rien gravé d'après ses propres compositions. »

Jean Daret gravait donc; il dessinait aussi, et d'autres gravaient d'après ses dessins : nous l'avons vu à propos des portraits. Cundier, qui avait buriné celui de Mourgues, grava encore, d'après un dessin de Daret, le frontispice de l'*Histoire* de Provence d'Honoré Bouche. Les dessins que l'on a de Daret, soit à la mine de plomb, soit au lavis, soit à la sanguine, sont exécutés très-finement. M. Portes en a plusieurs dans sa collection, entre autres un saint Jean-Baptiste à la sanguine, étude sans doute pour un tableau, puisqu'en haut, à droite, la main est refaite pour plus de conscience; — deux morceaux d'échelle inégale d'une étude d'évêque debout; — une mignonne statue de Diane; — et le plus important, une petite composition complète représentant Jésus sur des nuages, entre la Vierge et saint Joseph, et en bas, sur terre, une grande foule de disciples dont l'un, debout à droite, tient un peu de la belle tournure du Salvator de Horta.

Après tant de tableaux dont j'ai parlé, et tant d'autres perdus, Daret arriva à sa dernière année 1668. Il était considéré et admiré de toute la ville, et M. Roux Alpheran a découvert que sur la fin de ses jours il se disait *peintre du roi et de son académie de peinture et de sculpture.* Louis XIV, en mémoire de l'escalier de Châteaurenard, ou peut-être pour ses travaux de Vincennes, avait pu lui donner ce titre. En cette année même il avait peint le Repos en Égypte, l'une de ses plus jolies toiles de chevalet, et d'une couleur délicieuse; elle fait aujourd'hui partie de la collection de M. Portes, qui l'a ainsi décrite : « La Vierge, assise au pied d'une colonne surmontée d'une draperie, tient son fils debout sur ses genoux. Des anges inclinés dévotement présentent à Jésus des raisins dans un plat. Saint Joseph, à côté de la Vierge, contemple ce spectacle. Au fond un paysage. » — Ce tableau porte en bas, à droite,

sur l'une des faces du berceau, la signature suivante : *Daret in. faciebat* 1668.

Voici la description (aussi abrégée que possible) qu'a faite de Haitze dans ses *Curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, du dernier tableau de Daret :

« Au mitan du tableau est l'homme Dieu qui s'élance dans le ciel, portant d'une main la croix qui a étendard attaché qui voltige, dont le mouvement lui cause des plis tortillés se terminant en deux pointes. Il est blanc, marqué sur le milieu d'une croix incarnate. Les cinq plaies paraissent. — Un ciel ouvert paraît avec le Père Éternel qui tend les bras pour recevoir son fils, à qui il montre un trône à sa droite et dans une gloire éclatante. Ce trône est composé d'or et de chérubins : le marchepied est un groupe de ces esprits bienheureux. Au-dessus de ce trône, dans l'endroit le plus éclatant du tableau, il y a placé le Saint-Esprit. Le Père Éternel est revêtu d'une robe céleste avec un grand manteau de même, ayant une grande barbe blanche, couronné de séraphins ; il a ses pieds appuyés sur un globe d'azur porté par un groupe d'anges entremêlés dans des nuages. — A côté du Christ, paraissent deux anges, un grand vêtu de vert pâle et rehaussé de blanc, accompagné d'un enfant; ils montrent avec la main le trône où il se va asseoir et prennent leur essor du même côté. Un peu au-dessus sont deux autres enfants, l'un avec une draperie verte, portant d'une main une branche de palmier et montrant de l'autre le trône; il se voit par-dessous, et celui avec qui il raisonne vole la tête en bas. Dans la gloire paraissent trois rangées d'anges, les uns qui adorent à un genou, d'autres à deux, quelques-uns se voient entièrement, et d'autres sont à demi cachés dans les nuages. Tous ces anges sont vêtus d'étoffes changeantes. — On voit trois têtes de chérubins au plus haut du tableau. — Autour de la tête du Christ se voient quelques chérubins dans le dessous de l'épaisse nue qui soutient le Père Éternel, qui sont éclairés par le Christ qui mène une clarté avec lui.

Une nuée qui sort du sépulcre sert de fonds au Christ, et va se joindre en tourbillon avec les nues du ciel, et grossir celles qui soutiennent le Père Eternel. — Au bas du tableau est une grande terrasse sur laquelle se voit le sépulcre, et en derrière, une grotte obscure qui s'oppose à la clarté de la gloire et sert de fonds aux figures qui remplissent le devant. Le sépulcre est ouvert et la pierre qui le couvrait est renversée, au-dessus de laquelle sont deux anges vêtus de blanc qui montrent de la main aux Maries (qui venaient avec des aromates et des parfums pour embaumer le Christ) qu'il est ressuscité : sur le devant se voient des soldats, un qui est droit vêtu d'armes à l'antique, le corps bleu et le manteau jaune avec les brodequins couleur de rose, comme aussi les tonelets et les lambrequins ; il porte sur la tête un casque ombragé d'un pennache incarnat. Il s'en voit un autre sur le côté qui s'éveille de son étourdissement et s'appuie d'une main en terre pour se relever ; il a le corselet de couleur de citron et le manteau rouge. On y voit encore d'autres soldats endormis et d'autres qui présentent les piques du côté du Christ. La pierre du sépulcre est marquée du sceau ou cachet du président Pilate. — Ce tableau est dans un ovale de 32 pieds au grand diamètre et large à proportion. — Je finis ici la description de cet ouvrage, et quand je pense aux merveilles que cette rare peinture renferme, je m'écrie contre la mort d'avoir sitôt privé la France d'un si grand homme, avant même qu'il eût mis la dernière main à ce tableau, puisque cette cruelle envieuse de sa gloire ne lui a pas permis d'en finir quelques figures les plus basses. » — L'esquisse très-finie et charmante de cette énorme composition, aux anges et saints innombrables, est conservée et trop ignorée chez l'obligeante madame Ravanas. Les trois Finsonius qui sont dans ce cabinet et cette esquisse importante de Daret feraient bien au musée de la ville. La *Résurrection* de la chapelle des Pénitents blancs, sous le titre Notre-Dame de Pitié, avait été peut-être commandée à Daret, en considération de la faveur dont il jouissait

auprès du cardinal de Vendôme, qui avait été recteur et bienfaiteur de cette chapelle, et dont les armes s'y voyaient sur l'arc du dôme qui est au maître-autel.

Dans le tome IV d'une histoire manuscrite d'Aix, de Haitze a fait à ce peintre, qui certainement était son ami (car on ne vante si obstinément que ses meilleurs), cette oraison funèbre naïve et chaleureuse : « Les acquisitions et les pertes sont choses ordinaires qui se suivent dans le cours du monde. La ville avait recouvré un illustre artisan en peinture qui lui faisait déjà beaucoup d'honneur, et dont les ouvrages l'embellissaient chaque jour, comme on peut juger par ceux qui y restent. C'était Jean Daret flamand, natif de Bruxelles. Ce fameux et habile peintre s'était établi dans Aix depuis environ trente années; il y avait introduit le bon goût pour le dessin, et il était arrivé qu'à son exemple, il s'était fait dans la ville un assemblage de savants peintres, d'habiles sculpteurs et d'excellents architectes. Ces artisans de distinction y attiraient la curiosité et l'argent du dehors. Elle commença de déchoir de ces avantages par le décès de celui qui avait donné lieu à cette académie. Sa mort arriva le 2 du mois d'octobre, lorsque cet admirable peintre travaillait à finir la principale peinture du plafond de la chapelle des Pénitents blancs du titre Notre-Dame de Pitié, représentant la Résurrection du Seigneur; peinture qui forme un tableau ovale de 32 pieds en son grand diamètre, qui certainement est un des plus excellents morceaux en cet art, soit par l'invention, le dessin, le coloris, qu'il y ait dans le royaume, et dont nos concitoyens font avec raison parade envers les étrangers pour satisfaire leur noble et louable curiosité. Comme les grands hommes se font toujours suivre, celui-ci fut enterré parmi les regrets des amateurs des beaux arts, à l'entrée de l'ancienne nef de l'église Saint-Sauveur; le tombeau des génies de distinction doit être indiqué à la postérité; c'est une justice que les historiens leur doivent et aux races futures. »

Ce dernier morceau de De Haitze est précieux. M. Portes,

qui a certainement feuilleté les registres de la ville, nous apprend qu'en effet Daret mourut à Aix le 2 septembre 1668, que son corps fut enseveli dans la basilique Saint-Sauveur, à l'entrée de la nef *Corpus Domini*, et son cœur placé à l'église des Augustins réformés dits des PP. de Saint-Pierre. — Il mourut presque jeune; il n'était alors âgé que de cinquante-cinq ans; mais les trente années qu'il vécut à Aix, il les avait rudement employées. — De Haitze donne à penser que Daret avait fait école dans Aix. Cette phrase est fort embarrassante. On cherche ses élèves immédiats, on n'en voit pas, si on excepte ses deux fils. Fauchier, qui est le seul contemporain illustre que nous lui sachions à Aix, ne se rattachait aucunement à lui. Pinson de Valence, Levieux de Nîmes, venaient de l'Italie, leur commune école; et ceux qui vinrent peu après, Serre, Faudran, procédaient encore moins de Daret. Garcin, dont on voit un Jésus-Christ apparaissant à sainte Magdeleine dans l'église Saint-Jean de Malte, est peut-être le seul qui se soit formé directement sur les tableaux de ce maître. Il faut peut-être compter parmi les élèves de Daret les messieurs de Crosiers qui « ont dépeint, dans le plafond et la pante de la chapelle des Pénitents bleus dédiée à saint Joachim, l'histoire du Sauveur et de la sainte Vierge, et aux deux côtés de la chapelle les apôtres et évangélistes, et sur la porte un grand tableau de la descente du Saint-Esprit qui occupe tout ce fond. » — Cela ressemblerait assez aux sujets qu'affectionnait Daret, et à son ordonnance. Mais je crois que longtemps après sa mort il exerça une influence certaine sur la véritable école provençale, les Parrocel, les Vanloo, par son coloris doux et fin. Cependant la phrase de De Haitze est positive. Elle prouve, quoique nous ne sachions rien sur ces premiers peintres Aixois, que l'école provençale, qui sentait son moment venir, multipliait déjà ses racines. Il faut peut-être s'en prendre à Daret du peu d'éclat de ses élèves; il enseignait sans doute fort mal son art, car ses deux fils, auxquels il ne pouvait manquer de ré-

server ses meilleures leçons, n'ont rien laissé de remarquable. De Haitze nous a parlé d'un Jésus-Christ tendant la main à saint Pierre, qui marche sur les eaux, petit tableau dans un ovale de deux pieds de hauteur exécuté par Michel Daret, l'aîné des deux fils, en pendant d'un autre tableau égal de son père, pour l'église des RR. PP. Augustins deschaux, sous le titre de Saint-Pierre. — On décrassait, il y a quelques mois, deux grands tableaux de la chapelle des Pénitents bleus, dont l'un, qui représente une Sainte Famille avec des anges, d'une assez bonne mais un peu grosse peinture, était signé *J. B. Daret inv. pinx. à Aix* 1680. Ce qu'on prise mieux que leur talent, c'est l'union des deux frères. Comme Louis et Antoine le Nain, Michel et Jean-Baptiste Daret peignaient ensemble; et l'on a, signée des deux frères, roulée dans une des salles du palais de la cour royale, une immense allégorie sur la Justice, d'une bonne peinture, et qui ressemble un peu à celle de leur père, mais plus lâche.

J'ai tâché, en examinant les tableaux de Jean Daret, de le faire connaître lui-même, l'allure de son esprit, et le caractère de son pinceau. Il convient, en concluant cette longue étude, de rassembler quelques traits de jugement sur ce peintre. J'ai dit qu'il avait dans l'esprit plus d'ingénieux que d'élévation. Cependant il a prouvé qu'en certains sujets solennels il pouvait prendre de la hauteur. Il est poli et soigné. Il avait peu de hardiesse, encore moins de brutalité. Ses tableaux ne sont point de ceux qui attirent l'œil du premier coup. Daret est doux, mais sans mollesse. Il tient aux bonnes écoles italiennes; il est solide, et son dessin est d'une fermeté tranquille. Son coloris est souvent vif et toujours fin. Son originalité ne se fait voir ni dans sa brosse, ni dans l'aspect général de ses compositions; il ne s'apprécie qu'à seconde vue. On pourrait même croire qu'à mesure qu'il vieillissait dans Aix, Daret, oubliant sa première manière d'Italie, faiblissait et pâlissait. Il ne semble pas d'abord avoir eu assez d'étoffe en lui pour oublier impunément Guerchin et le Guide, et comme il faut que l'homme fasse peu à peu peau neuve,

à mesure qu'il s'éloignait du Guerchin l'on s'imagine que la pauvreté de son génie se fait mieux sentir. Cela n'est pas réellement, et ses dernières peintures, plus audacieuses et plus complètes que celles de sa moyenne époque, prouvent du reste qu'il n'était pas sans une certaine puissance à lui bien propre. Il n'avait pas qu'une main prodigieusement habile : il avait beaucoup de science et de goût. Il connaissait parfaitement l'architecture et tout ce qui tenait à son art. Rien chez lui n'est négligé ni hâté. Il est toujours égal, trop égal peut-être. Coloriste malgré lui par sa nature flamande, par cette nature aussi il est peu noble dans le choix de ses têtes sacrées. Ses saints Joseph sont toujours ridicules, et les autres sont bourgeois. Il est remarquable quelle aisance prennent les peintres dès qu'ils quittent les tableaux de sainteté pour les décorations et les mythologies. Cela est sensible dans le Guide, dans les Carrache, surtout dans notre Poussin. Il y a juste la même différence entre le Poussin des Miracles chrétiens et le Poussin des Bacchanales, qu'entre le Daret d'église et le Daret de la chambre Vendôme. Comme il y paraît plus aisé, plus hardi, plus lui-même ! Ses saintes femmes ne seront jamais aussi gracieuses que son Aurore, — si gracieuse et sans aucune afféterie.— Sa touche y est plus fraîche, son coloris plus ardent. Il a de l'invention, une compréhension large, une disposition plus harmonieuse, quelque chose de plus richement sévère, de plus abondant qu'alors qu'il peint de froides et souvent niaises figures de chapelle. Dans l'escalier de l'hôtel Châteaurenard et dans la chambre du duc de Mercœur, Daret a du style, et du plus beau. Enfin il n'est pas un tableau de ce peintre qui ne porte la marque la plus claire de cette calme et solide douceur qui fut certainement l'une des meilleures sources de son génie, la marque « *de cette bonté naturelle aux gens de son pays,* » ainsi qu'a dit de Haitze, *naturelle* à Daret comme à Finsonius, ces deux tempéraments si opposés, et qui fait, avec tant d'autres origines communes, avec tant d'autres rapprochements faciles, leurs deux noms inséparables.



Paris. Imprimerie Dondey-Dupré, rue St-Louis, 46, au Marais.

REYNAUD LEVIEUX.

REYNAUD LEVIEUX.

La révolution de 92, qui a si maltraité les titres de gloire de tant d'autres peintres, a fort bien servi le nom de Reynaud Levieux[1], de Nîmes. Deux de ses tableaux, envoyés à Paris en 1793 par les commissaires de la Convention, chargés de recueillir dans les églises des départements les objets d'art dignes d'être conservés, le purent faire connaître des curieux Parisiens, et lui ont sans doute valu les quelques lignes qui le concernent dans la Biographie universelle de Michaud. Sur sa vie l'on sait fort peu de choses. Il était fils d'un orfévre de Nîmes, et vécut approximativement de 1630 à 1700. A défaut de ses ouvrages, qui portent, à ne s'y pouvoir méprendre, la marque italienne, Florent le Comte nous désigne *Levieux de Languedoc* dans le *dénombrement de quelques étrangers qui ont travaillé à Rome depuis cinquante ans et plus, et dont les ouvrages leur ont acquis toute la réputation qu'ils en pouvaient espérer*. La peinture de Levieux est d'un caractère très-doux et infiniment plaisante aux yeux. Le coloris suave et clair du Cor-

[1] J'ai écrit *Reynaud*, et non *Renaud*, suivant en cela l'orthographe imposée au prénom de Levieux, d'après bonne raison sans doute, par le catalogue du musée de sa ville natale.

rége et de Cristofano Allori paraît surtout avoir été cherché par lui. « Sans s'être élevé, disait de Levieux M. Vincens Saint-Laurent, aujourd'hui pair de France, au premier rang des peintres français, il doit tenir une place distinguée parmi ceux du second pour la correction du dessin, la vérité et l'éclat du coloris. Il rendait surtout les chairs avec un art admirable. » J'ajouterai à ce jugement que Levieux n'avait pas que de la science. Ses toiles charment par une grande douceur intérieure. Ses vierges sont très-belles et très-pures. Une grâce humble, tranquille, heureuse, lui est naturelle ; mais Levieux a le défaut de sa rare qualité : trop souvent ses figures de vieillards, au lieu de sérénité, ne portent que faiblesse. Son dessin, après tout, est fort solide.

Les compositions de Reynaud Levieux sont moins répandues dans les églises de sa ville natale que dans celles d'Avignon et d'Aix et de leurs environs, où elles se rencontrent en très-grand nombre et très-importantes. J'en ai vu beaucoup (elles sont aisément reconnaissables à la reproduction des mêmes types; qui en a vu deux ne saurait s'y tromper). Je vais les indiquer en manière de catalogue, catalogue fort insuffisant sans doute, mais qui pourra servir plus tard à des recherches plus complètes.

Reynaud Levieux avait peint pour la chapelle des Pénitents noirs, à Avignon, une série de tableaux représentant l'histoire de saint Jean-Baptiste. Ce furent deux de ces tableaux qui furent apportés d'Avignon à Paris par les commissaires de la Convention. L'un des deux, ayant pour sujet *saint Jean traîné en prison par les soldats d'Hérode*, se voit aujourd'hui dans les nouvelles galeries du Louvre, dites de l'École Française. Il est haut de 2 mètres 38 centimètres, et large de

2 mètres 92 centimètres ; il avait été placé autrefois par Napoléon dans sa maison impériale de Saint-Denis. Le second tableau, ayant pour sujet la *Bénédiction de saint Jean-Baptiste*, haut de 2 mètres 27 centimètres, large de 2 mètres 92 centimètres, fut donné par le Musée Impérial, lors de la grande dispersion des richesses françaises, à l'hospice de Bicêtre, près Paris, où sans doute il est encore. Je le dis avec regret, le *saint Jean traîné en prison* est assurément l'un des moins remarquables tableaux qu'on pût choisir dans l'œuvre de Levieux.

Deux autres toiles de cette série sont restées à Avignon, et ont été incorporées au musée de la ville. L'une représente l'ange envoyé par le Seigneur dans le temple à Zacharie ; l'autre, s'il m'en souvient, une grande assemblée, une prédication ou une fête.

(Au même musée d'Avignon, un très-beau Christ en croix).

Dans le musée de Nîmes encore deux autres saint Jean-Baptiste. Une inscription tracée sur les cadres fait savoir que ces tableaux furent peints à Rome par Levieux vers 1685. Il est à croire, d'après cela, qu'il fit plus d'un voyage à Rome. Dans le premier cadre « saint Jean reproche à Hérode de vivre en commerce criminel avec Hérodias, femme de Philippe, son frère. Cette femme adultère baisse les yeux, qu'elle n'ose fixer sur lui. » — Dans le second, la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Ce sont ceux-là certainement que M. Vincens Saint-Laurent disait avoir été donnés à l'école centrale du Gard, et décorer la salle de l'Académie royale de Nîmes.

Il dota de l'une de ses plus belles peintures la cathédrale de Nîmes, sa patrie : c'était justice. Elle représente le *Christ dînant entre les pèlerins d'Emmaüs*. C'est un tableau superbe, d'une grande vigueur de couleur. Les têtes, surtout celle du Christ, en sont pleines de force, de beauté et d'élévation.

Dans l'église de Villeneuve-lès-Avignon, riche pourtant de six tableaux de Nicolas Mignard et d'excellents gothiques, se remarque dans la plus belle lumière un très-beau *Crucifix*

de Levieux. La Mère de douleurs, la Magdeleine, saint Jean et saint Étienne se lamentent et prient au pied de la croix. La composition est d'une grandeur et d'un sentiment admirables. — Le petit crucifix placé au-dessus du bénitier de Saint-Sauveur, à Aix, est une étude qu'exécuta Levieux pour son tableau de Villeneuve. Le Christ, la *Mater dolorosa* et les petites figures d'anges dans le ciel sont identiques. Le mouvement du corps de la mère a cependant été un peu modifié.

Un autre Levieux décore une chapelle à gauche de la même église de Villeneuve-lès-Avignon; c'est une très-belle *Sainte Famille*, avec date et signature indéchiffrables à distance.

A Aix, où il y en a tant de ce peintre, les tableaux de Reynaud Levieux ont toujours été comptés parmi les *curiosités les plus remarquables* de la ville. De Haitze, dans le petit livre, trop de fois cité par moi, qu'il a fait sur ce sujet, enregistre et décrit plusieurs tableaux que l'on retrouve encore aujourd'hui dans les églises d'Aix. — « Le beau maître-autel de marbre à trois faces (de l'église du grand couvent de la Visitation), que Laure Martinozzi, duchesse de Modène, nièce du cardinal Mazarin, fit faire, ayant mandé d'Italie le plus beau marbre qu'on y pût trouver, était orné de trois tableaux de M. Levieux, dans les ouvrages duquel on remarque une science de plusieurs années. Dans le tableau du milieu est la *Visitation*. La *Présentation de la Sainte Vierge au temple* est celui du côté de l'épître, avec ces trois mots au-dessus, dans un cartouche de marbre : *Veni electa mea*. La *Naissance du Sauveur* est celui de l'autre côté, et ces paroles au-dessus dans un cartouche de même : *Puer natus est nobis*. » — Tous les tableaux de Levieux dont parle de Haitze sont, par la date même de son livre, antérieurs à l'année 1679. De ces trois peintures, la première et de beaucoup la plus belle, la *Visitation*, décore maintenant l'église de la Madeleine. Je ne crois pas qu'il ait jamais achevé avec autant de bonheur une aussi délicieuse, une aussi admirable composition. La donnée même de cette scène de famille, simple et pure, allait à mer-

veille à la puissance de Levieux. La douceur des figures et la sérénité patriarchale des mouvements est là excellente. C'est là le tableau qu'il eût fallu acheminer vers le Louvre. Quant aux deux autres, la *Naissance de Notre-Seigneur* et la *Présentation*, ils ont été transportés ensemble dans une chapelle de l'église Saint-Jean de Malte.

« Le second tableau du côté de l'Évangile (dans la chapelle des PP. Jésuites où se trouvaient des tableaux de Ciroferri, de Daret, et *l'Annonciation* et *la Visitation* de P. Puget), est *la Nativité de Notre-Seigneur*, où il est adoré par les anges et les pasteurs. Ce tableau est de M. Levieux ; je n'en dis pas davantage, car ce nom même emporte avec lui une science consommée. » — Celui-ci a été transporté sur un autel de l'église de la Charité. Cette *Adoration* est plus forte et plus gracieuse, à mon avis, que l'autre ci-dessus de l'église Saint-Jean de Malte.

« Dans l'église des Chartreux, qui est à l'extrémité du faubourg des Cordeliers, on voit au maître-autel un beau tableau de M. Levieux ; c'est un saint Bruno qui prie pour le salut du monde, ainsi qu'il est écrit dans un cartouche soutenu par deux anges : *Salvum fac populum tuum, Domine.* La Sainte Vierge qui paraît y joint son intercession auprès de son Fils. » — Le tableau de saint Bruno, daté, s'il m'en souvient bien, de 1665, appartient désormais à l'église Saint-Jean de Malte.

Enfin, dans la grande salle du conseil de ville, on voyait, du temps de De Haitze, « sur l'un des fonds, le portrait du roi revêtu de son manteau royal, le sceptre en main ; ce tableau, aussi bien que celui de la petite chapelle (qui est à l'autre fond) dédiée à la Sainte Vierge sous le titre de l'Assomption, sont de M. Levieux. » — Le portrait de Louis XIV est le seul que l'on puisse dire sûrement sorti de la main de Levieux. Cependant M. Paignon Dijonval avait dans son cabinet (voir le n° 8041 de l'*état détaillé et raisonné* des estampes) une petite estampe ovale en hauteur, gravée par J. L. Roullet,

d'après un portrait de Pierre de Saint-André, définiteur général des carmes déchaussés ; le portrait, suivant Bénard, rédacteur de ce tant précieux catalogue, était de la main de Levieux (R.), dessinateur à Paris, vers 1680. — Reynaud Levieux vivait et dessinait vers 1680. Le mot de Paris peut très-bien rester sur le compte du graveur Rollet, qui sans doute y travaillait et y publiait. — Quant à son tableau de la chapelle attenante à la salle du conseil de ville, c'est probablement le grand et beau tableau de l'*Assomption de la Vierge*, que l'on conserve de lui dans la petite église du collége d'Aix.

Il ne se rencontre pas, dans les églises d'Aix, d'autres peintures par Levieux, que celles-là désignées par de Haitze, si ce n'est à Saint-Sauveur, ce petit Christ en croix ayant à ses pieds la Mère de douleurs, que j'ai dit être une étude pour la grande composition de Villeneuve-lès-Avignon, et au grand séminaire, deux grandes toiles assez bonnes, sans être pourtant des meilleurs ouvrages de Levieux. Elles ont du reste énormément souffert. Elles représentent l'une la ***Résurrection de Lazare***, l'autre la ***Mort de saint Joseph***. Mais chez des particuliers de la ville, on en trouve quelques-unes encore :

Une charmante tête de Vierge, chez M. D'Astros, médecin.

Une Madone, tenant l'enfant Jésus qui joue avec un oiseau, dans le riche cabinet de M. l'abbé Topin.

Deux têtes d'anges, échappées sans doute à la destruction d'un grand tableau, ont longtemps fait partie du même cabinet.

Dans le magnifique appartement du duc de Mercœur, que Daret décora pour la *belle du Canet*, quatre grands médaillons furent peints par Levieux : ce sont quatre génies-enfants représentant *l'Hiver*, *le Printemps*, *l'Été*, *l'Automne*. M. le docteur Pons a possédé et cédé à M. Giraud, membre de l'Institut, le dessin, au crayon noir rehaussé de blanc, du ***Printemps*** et de *l'Automne*. On les eût pris aisément pour des dessins de Lesueur. — M. Porte, parmi ses beaux dessins d'artistes provençaux, en garde plusieurs de Levieux, une ***Sainte***

Famille, et les *Miracles d'un saint évêque*. Il en a cédé d'autres encore à M. Giraud.

M. Pr. de Beaudicour, qui possède les deux eaux-fortes de Nicolas Pinson dont nous parlerons, dans sa collection sans égale d'estampes par et d'après les peintres français, a découvert une introuvable pièce à l'eau forte de Reynaud Levieux, et représentant une *Sainte Famille*. Cette eau-forte est, dit-il, un morceau qu'on serait tenté d'attribuer à Annibal Carrache ou au Dominiquin, pour sa beauté.

L'eglise de Lambesc renferme de ce maître nîmois un tableau dont j'ignore le sujet.

Enfin, au dire de M. Vincens Saint-Laurent, des productions de seconde importance du pinceau de Levieux se trouvent à Uzès, dans sa famille qui habite cette ville.

L'HOTEL D'ÉGUILLES,

A AIX.

L'HOTEL D'ÉGUILLES,

A AIX.

CHAPITRE PREMIER.

Description de ses ruines et illustrations de la famille Boyer.

Les Aixois ont beau n'en vouloir rien croire : Aix, la pauvre ville d'Aix, toute défaite, toute appauvrie, et dans les rues de laquelle l'herbe commence à croître, est, sans contredit, la ville de province qui renferme, montre mal, et garde plus mal encore le plus grand nombre de chefs-d'œuvre d'art. Mais Aix n'a seulement pas l'orgueil de son ancienne splendeur; elle ne se souvient plus de ce qu'elle a été; elle se regarde telle qu'elle est, et elle est triste. Pourtant, pauvre chère ville, tu as été la tête d'un état indépendant, d'un des plus délicieux comtés du monde; tu as eu un parlement très-glorieux, très-puissant et très-riche. Comment ne t'en resterait-il rien? Connais-toi toi-même, pour que les autres te connaissent. Veux-tu que l'on t'estime, ne te mésestime point; et ne conspue pas dans un imbécile dédain ces peintures magnifiques qui recouvrent tous tes murs; donne-leur quelque attention et quelques soins, car elles sont désormais ta seule richesse, ta vraie parure. Que de villes sont encombrées d'étrangers curieux, qui sous tous rapports ne te valent!

Pour les gens qui viennent du Nord, la première ville italienne c'est Avignon, la seconde c'est Aix. Aix est cousine de Gênes plus qu'on ne saurait dire. Certains hôtels de celle-là ont un faux air singulier des palais de celle-ci. L'architecture est de même époque, de même esprit; même soleil, presque même langage. Il serait inconcevable que pareil génie des arts ne s'y fût point rencontré.

Et puis, ces illustres et magnifiques familles du parlement, qui tenaient à décorer leurs habitations, à continuer dignement leur galerie de famille, à prouver leur haute piété par des donations aux églises, devaient faire accueil aux artistes de toute sorte, et il n'en manquait pas alors, soit que l'on comptât seulement ceux du terroir, soit que l'on nombrât ceux qui, revenant d'Italie avec leurs études faites, et traversant la Provence pour retourner dans leur patrie brumeuse, étaient retenus à Aix par les encouragements, les travaux sans relâche, et la munificence des très-opulentes robes rouges. Ainsi furent, ai-je dit, arrêtés en chemin Finsonius et Daret. Ainsi vinrent à cette lumière, plus nombreux que mouches, Reynaud Levieux de Nîmes, Pinson de Valence, Serre, Puget et Veyrier de Marseille, et mille autres, et de toutes parts, et le Calabrese, et Vien de Montpellier, et le troupeau des Vanloo. — De sorte qu'il y a deux histoires à faire de cette ville, l'histoire des murs et l'histoire des cadres.

L'histoire des murs : — Vous avez, dans cette ville d'Aix, un historien prodigieux. C'est le génie familier de la vieille cité parlementaire. Il est contemporain à la fois des d'Escalis et des d'Oppede; il a été assiégé par d'Épernon; il a vécu dans la familiarité de Peyresc; Malherbe s'est vanté devant lui de ses origines et de ses alliances fabuleuses; il a vu brûler Gofredi, et de Haitze lui a montré la porte de l'illustre M. Daret. Il n'y a pas si petite maison bourgeoise dont il ne connaisse par leur nom tous les habitants depuis trois siècles, et leurs actes de naissance beaucoup mieux qu'eux-mêmes. Tel méchant lieutenant de roi passa par Aix; où

logea-t-il? dans cet hôtel; et son valet? dans cette auberge. Quand il en a compté les portes et les étages, la rue peut s'abîmer en terre, son histoire est faite, la voilà embaumée, elle et les dix générations qui l'ont tour à tour occupée. Quelle effrayante organisation! et que cet homme est venu à point pour la pauvre ville qui a fini sa glorieuse tâche dans le monde, et qui s'en va tombant pierre par pierre! Aucune reine d'empire n'a été autant favorisée. L'histoire ainsi faite semblerait un conte d'Asmodée découvrant les toits de Madrid, n'était connue la naïve probité historique et l'admirable simplicité de ce bon savant, M. Roux-Alpheran.

L'histoire des cadres : — Celle-là n'est pas faite, et d'où vient que personne ne la veuille entreprendre? Pensez-vous que les capables manquent? Il ne se rencontre nulle part de plus habiles connaisseurs qu'à Aix. Le mal est qu'ils sont trop habiles connaisseurs et trop sages. Ils savent que chaque moment apporte sa découverte, que tel jour leur apprendra la date de baptême d'un peintre, tel autre jour la date de son enterrement, tel jour encore un tableau inconnu, et là-dessus reposant leur trop douce, leur nuisible paresse, ils attendront jusqu'au dernier jour, que lumière soit parfaite à leurs yeux, avant de la découvrir aux yeux d'autrui; d'*autrui* est un mauvais mot, car où précisément cet autrui indiscret qui s'en va à tâtons à la recherche d'un document, d'un nom, d'une toile dont il ne sait la cachette, trouvera-t-il plus infatigable complaisance, plus parfait désintéressement, plus délicieux commerce? Mais c'est le peuple aixois que signifie là mon autrui, lequel, ne sachant ni ce qu'il brise, ni ce qu'il crève, ni ce qu'il écorne, se défait de ces anciennes merveilles qui semblent lui blesser les yeux, par tous les moyens qu'il peut, par la pioche ou par le badigeon. Chaque jour c'est un nouvel hôtel qu'on abat ou qu'on surmaçonne (le résultat n'est-il pas le même?). Cinquante curieux plafonds, couverts de fresques superbes, se dégradent ou s'effacent. Si l'on ne prend soin d'en sauver au moins une descrip-

tion, rien n'en restera pour l'histoire des splendeurs de la Provence. Il conviendrait qu'un de ces connaisseurs érudits, que je voudrais oser nommer, entreprît cette pieuse besogne, et fît pour les peintres d'Aix, ce que l'autre, l'historien des murs, fait pour les vieilles familles mortes ou mourantes.

Moi, ignorant, je ne puis attaquer cette œuvre, et le regrette. Je vais pourtant m'appliquer à en écrire un cahier.

Entre la place Saint-Honoré et la place d'Albertas, côte à côte de l'hôtel d'Albertas, se voit à Aix l'hôtel d'Éguilles, ou plutôt se voient ses ruines. Au-devant de la cour de l'hôtel s'ouvre une belle porte architecturée, avec des ornements d'un style lourd et riche, des têtes de satyres et de gros cartouches contournés pour armoiries; — tout cela fruste, hélas! et ne faisant plus que masse. La cour est encombrée de poutres, de plâtras, et des hangars de planches y sont dressés pour abriter des charrettes. L'étroite façade garde encore assez purement, dans ses larges et hauts pilastres, dans sa frise d'une splendeur royale, la magnifique apparence que lui inventa Pierre-Paul Puget. Dans l'escalier étroit, mais orné d'une belle rampe, se trouvent abandonnées deux statues en pierre de Calissane. La première représente un faune tenant un enfant et lui montrant une flûte à sept tuyaux. Les formes de ce groupe sont hardiment taillées et d'un contournement outré; c'est un très-important morceau, un peu chargé de la manière de Puget, et qui lui a été fort longtemps attribué : la ville de Marseille en a offert, dit-on, pour son musée, des sommes considérables. — Dans une niche supérieure, une femme, une muse, bien drapée, couronnée de laurier, appuyée sur un tronc de laurier, tient de sa main droite un papyrus roulé; la gauche, qui était avancée, s'est rompue. — Ces deux statues sont de Christophe Veyrier de Trets.

Toutes les chambres d'en haut étaient, aussi bien que celles d'en bas, plafonds, lambris, panneaux, portes et pavés, couvertes de peintures. Le Boyer d'Éguilles, qui conduisit l'arrangement de ce palais, était comme le présent roi de Ba-

vière : il ne pouvait souffrir de voir un mur sans peinture. Il eût volontiers fait peindre ses cuisines et ses caves. — Plusieurs salles décorées ont déjà perdu leurs peintures par le temps et le badigeon des héritiers du grand Boyer.

Il en reste cependant plus d'une encore, délabrée, éraillée, mais portant trace de pinceau jusqu'en ses plus noirs recoins.

La chambre dont les peintures nous paraissent exécutées avec le plus de soin est une chambre d'abbé ou de prêtre : ce sont les ornements qui l'indiquent. Au plafond, quatre anges portant la croix ; l'un d'eux a les épaules couvertes d'une draperie noire, qui a mine d'un petit collet d'abbé. Dans l'alcôve, assise sur des nuages, une Vierge plafonnant violemment, et dont la pose a des raccourcis singuliers, tient sur ses genoux l'Enfant Jésus. La peinture est jolie, un peu pâle; le dessin et le style ont une valeur certaine ; les figures sentiraient assez l'école de Daret, si on n'avait pas à songer à Barras. — J'ai dit que partout aussi bien que là les portes étaient peintes d'arabesques, et, j'imagine aussi, les murs. Partout des frises, partout des bandes d'ornements lourds et riches. — Pas une alcôve qui ne soit égayée d'un beau sujet. S'éveiller au matin avec une gracieuse peinture devant les yeux à demi fermés, c'est fort doux.

A côté de la chambre d'abbé, s'en ouvre une autre, que sa forme allongée, et sa double lumière heureuse, me désigneraient assez comme ayant prêté ses murailles à quelques-uns des plus beaux tableaux de la collection d'Éguilles.

Par-delà cette salle, une autre grande chambre dont Boyer d'Éguilles, ou Barras son confident, ont dû surveiller la décoration. Grand ciel au plafond; deux femmes moitié nues, et un amour, soutiennent des guirlandes de fleurs. A l'entour du plafond et à sa courbure, une grande frise d'arabesques et d'amours relie des médaillons en grisaille qui sont bien composés, d'un bon dessin et d'un très-joli effet. Ce sont quatre sujets tirés de l'Iliade : Hector traîné autour des murs de Troie ; Chrysès réclamant sa fille (d'un style vraiment anti-

que); Troie saccagée par les vainqueurs; des Guerriers à cheval galopant. Puis, quatre autres médaillons ronds de personnages en grisaille. — Dans l'alcôve de même, quatre médaillons en grisaille aux quatre coins d'un plafond qui représente une femme, vue par les reins qu'elle a nus, soutenue en l'air, et prenant une lourde corbeille de fleurs des mains d'un amour volant.

Enfin dans une dernière chambre, voisine de celle-ci, trois amours entrelacés en groupe soutiennent dans le ciel une corbeille de fleurs. Aux quatre coins, huit amours en grisaille, se lutinent deux par deux, la tête tournée l'un vers l'autre. Le même groupe des trois amours, soutenant la même couronne, se retrouve au plafond de l'alcôve différemment entrelacés, et au-dessus d'eux, au milieu du mur de l'alcôve, au-dessus de la frise, deux autres amours en grisaille jouent encore ensemble. Le dessin de tous ces enfants est vraiment bon et agréable. Je dirai plus loin à qui je l'attribue. — Dans les boiseries sculptées en avant de l'alcôve de la seconde chambre peinte, se remarquent de petits médaillons en grisaille, figurant de petits paysages, qui rappellent l'effet des petites grisailles de Daret dans la chambre du duc de Mercœur.

Tous les appartements supérieurs sont remplis et empoussiérés par toutes sortes de farines, car la vieille et noble famille dont il était le bien et presque la charge ont abandonné cet hôtel à des fariniers, qui ont fait un grenier d'un palais superbe. Et leurs grains ils les ont logés en bas, dans la plus grande salle de l'hôtel, dans une salle dont le plafond, peint par Sébastien Barras, d'après le plafond de Cortone au palais Barberin, coûta des sommes énormes à Jean-Baptiste Boyer. Et ce magnifique plafond, qui sent que la ruine et le décombre ont envahi cette maison, commence à se laisser aller par écailles et se perd irréparablement.

Quelle était la famille qui a uni et laissé son nom à ces splendeurs croulantes? Celui qui bâtit l'hôtel d'Éguilles, Jean-Baptiste de Boyer, seigneur d'Éguilles, était d'une famille

toute parlementaire. Il était arrière-petit-fils de Vincent de Boyer (ou de Bouyer, comme on l'écrivait alors, et comme on le prononce encore aujourd'hui dans la langue provençale, suivant la remarque de M. Roux-Alpheran). Ce Vincent de Boyer, reçu conseiller au parlement de Provence en 1571, mourut en 1586. Il avait épousé Marie de Carriolis, fille du président Louis de Carriolis, surnommé *la Jambe de bois*, et sœur de Magdelaine de Carriolis qui épousa François de Malherbe. C'est par cette alliance que les Boyer devinrent cousins des Malherbe et héritiers du grand poëte normand, après la mort de son fils Marc-Antoine. Le premier, Vincent de Boyer, eut pour fils de Marie de Carriolis, Jean-Baptiste de Boyer, reçu conseiller au parlement en 1604, conseiller doyen en 1637, mort avec ce titre en 1648, et inhumé le 3 octobre, dit M. Roux-Alpheran, dans l'église des Minimes, et dans la tombe de Marc-Antoine de Malherbe, laquelle a servi depuis à la sépulture de la plupart de ses descendants. Le fils de Jean-Baptiste fut Vincent de Boyer, reçu conseiller au parlement en 1639. Malherbe avait institué pour son héritier ce petit-neveu de sa femme, lequel, « se mariant en 1644 avec Magdelaine de Forbin-Maynier d'Oppède, ajouta à son nom celui de Malherbe. C'était une condition que Malherbe lui avait imposée, son testament portant expressément que, pendant trois générations, les Boyer prendraient le nom de Malherbe. » (Recherches biographiques sur Malherbe et sur sa famille, par M. Roux-Alpheran.) Vincent de Boyer ne s'étant marié que seize ans après la mort de Malherbe, devait être fort jeune quand elle arriva en 1628. Ce fut donc Jean-Baptiste de Boyer qui recueillit la succession, au nom de son enfant, des biens et des papiers du poëte; et, en effet, *les Épistres de Sénèque*, traduction posthume de Malherbe, portent une dédicace à l'éminentissime cardinal duc de Richelieu, signée de J.-B. de Boyer. — Vincent de Boyer-Malherbe eut pour fils Jean-Baptiste Boyer, dont je vais détailler l'esprit et la vie dans les chapitres qui suivront. — Pour ne point

revenir sur les illustrations de cette famille, je dirai que ce dernier Jean-Baptiste fut père de Pierre-Jean Boyer, conseiller comme lui au parlement de Provence en 1709, procureur général en 1717, lequel mit au monde le fameux marquis d'Argens, né à Aix en 1704, chambellan et ami du grand Frédéric, qui lui fit élever, quand il mourut à Aix en 1771, un mausolée dans l'église des Minimes, lieu de sépulture de cette famille, comme j'ai dit (1). — Le frère du marquis d'Argens, Alexandre-Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Éguilles, président à mortier au parlement d'Aix, fut chargé en 1745, dit M. Weiss, de mener un secours à l'armée du Prétendant en Écosse. On peut voir dans le premier volume des Archives littéraires, une relation intéressante de cette singulière expédition. Revenu à ses fonctions de président, il eut quelques désagréments avec sa compagnie à cause de son attachement pour les Jésuites. Il mourut le 8 octobre 1783.

La révolution de 1792 força les Boyer d'Éguilles à l'émigration. Elle maltraita cette illustre famille, et dispersa ses riches souvenirs. Elle ne lui laissa que la vie, mais du moins elle vivra longtemps. — Des personnages que j'ai nommés plus haut, il existe nombre de portraits gravés. Mariette publia, en 1744 : le portrait de Jean-Baptiste de Boyer, neveu de Malherbe, d'après une peinture de Finsonius, gravée par Coelemans; — Vincent de Boyer, peint par Legrand en 1658; — J.-B. Boyer, peint par Hyacinthe Rigaud, en 1689; — Pierre-Jean Boyer, peint par J. Celloni. — Le marquis d'Argens doit se trouver partout.

(1) Quelque chose de la noble manie de Boyer d'Éguilles était resté dans le sang de son petit-fils, le marquis d'Argens. On a de lui, écrit en 1752, un petit livre d'un goût d'art élevé et hardi, sous le titre : *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture.* Il est rempli de parallèles curieux, comme entre Raphaël et Lesueur, entre le Dominiquin et Jouvenet, entre Teniers et Watteau, Jules Romain et Freminet. La vue, dès l'enfance, des merveilleux tableaux rassemblés par son grand-père n'était certes pas pour rien dans ce goût héréditaire.

Cette famille était fort puissante, puissante par son rang, puissante par sa fortune. En Provence la noblesse de robe était, semble-t-il, plus noble qu'ailleurs. Les Boyer étaient seigneurs d'Éguilles, Sainte-Foy, Argens et Taradel. Leur château d'Éguilles, dont ils ont pris le nom, était un château de prince. « Éguilles est un village, dit M. Roux-Alpheran, d'environ 2,500 âmes de population, à une lieue et demie d'Aix, nommé dans les anciens titres *Castrum de Arquillâ*, et en provençal Aguilho, dont on a fait en français Aguilles, puis Aiguilles et finalement Éguilles. » — Dans le siècle dernier, on écrivait constamment Aguilles.

CHAPITRE II.

Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles voyage en Italie ; il en rapporte une collection de tableaux et de curiosités ; il fait bâtir l'hôtel d'Eguilles.

Jean-Baptiste de Boyer naquit à Aix le 21 décembre 1645. Tout l'esprit qui avait distingué sa famille, il l'appliqua au plus noble et au plus impérieux de tous les goûts. Quoi que puisse réclamer le philosophe marquis d'Argens, la véritable et la pure illustration de cette maison des Boyer d'Éguilles, c'est notre Jean-Baptiste. Les biographes ont pourtant assez incomplétement écrit sur lui, et se sont bornés à reproduire ou à retourner en tous sens cette page que mit Mariette, avec titre d'*avertissement*, en tête de son édition des estampes du cabinet d'Éguilles. Mariette était savant, bien informé. Chaque ligne de cet avertissement est précieuse. Je la dois citer toute d'un trait : le reste de mon travail n'en sera, pour bien dire, que le commentaire.

...... Les estampes, gravées par les soins de M. Boyer d'Éguilles, et d'après les tableaux de son cabinet, annoncent presque toutes des artistes illustres. Les sujets en sont inté-

ressants, et, ce qui est un grand préjugé en faveur d'une telle collection, elle s'est faite dans le temps même que vivaient la plupart des peintres qui y occupent une place. — Un pareil choix ne pouvait être que l'ouvrage d'un amateur, dont le goût fin et délicat égalait un amour vif pour les beaux-arts. M. d'Aguilles fut ce connaisseur. Il était né avec de l'attrait pour la peinture ; mais cette inclination naturelle se changea en peu de temps en une passion dont il ne lui fut pas possible de réprimer l'ardeur, lorsqu'ayant fait le voyage d'Italie, la vue des merveilles qu'on rencontre dans ce pays, la fréquentation des habiles gens qu'il y connut, eurent achevé de fortifier son goût, et qu'elles eurent multiplié ses connaissances. M. d'Aguilles ne se contenta pas cependant de voir et d'admirer, il voulut, en quittant l'Italie, se faire un fond qui pût en quelque façon le dédommager des belles choses dont il ne lui serait plus permis de jouir. Il recueillit quantité de tableaux, il acheta des estampes, des dessins, des sculptures, qu'il apporta à Aix, et dont il se fit, pendant le reste de sa vie, un amusement d'autant plus permis, que son amour pour les beaux-arts, quelque vif qu'il fût, ne lui fit jamais perdre de vue les devoirs du magistrat; la sagesse de ses conseils, la justesse de ses décisions, le faisaient considérer comme l'oracle de son parlement. — C'était uniquement dans les moments de loisir, dans ceux qu'un autre aurait donnés au plaisir, que M. d'Aguilles méditait sur les morceaux singuliers qu'il avait rassemblés, et que, profitant des leçons des personnes de l'art, et en particulier des avis du célèbre M. Puget, qui a fait l'honneur de la France, il devint insensiblement quelque chose de plus qu'un connaisseur parfait; car non-seulement il se vit en état de porter un jugement sain sur les ouvrages, il put encore, la plume, le pinceau et le burin à la main, en produire lui-même, que des gens consommés dans l'art n'auraient pas eu honte d'avouer. Ce fut pour lors que, faisant travailler sous sa direction de jeunes peintres et de jeunes sculpteurs,

en qui il reconnaissait d'heureuses dispositions, il entreprit de bâtir et de décorer un des plus magnifiques hôtels qui soient à Aix. Les tableaux dont il l'avait enrichi y attiraient continuellement les étrangers, et tous ceux qui aimaient à se nourrir l'esprit de la vue des beaux ouvrages; et comme son cabinet augmentait tous les jours en réputation, M. d'Aguilles crut devoir le faire graver, pour le communiquer à un plus grand nombre de personnes et le rendre encore plus célèbre.

Il fit venir à Aix à ses dépens un graveur d'Anvers, qui, dans un âge peu avancé, s'était déjà fait un nom. Ce fut Jacques Coelemans, élève de Corneille Vermeulen, dont tout le monde connaît l'habileté. La manière de graver du disciple tenait beaucoup de celle du maître. Elle n'avait pas toute la pureté de certains beaux burins, mais elle était fondue, et propre à faire de l'effet, surtout lorsque les tableaux qu'elle avait à rendre étaient bien colorés ou entendus de clair-obscur. M. d'Aguilles conduisit Coelemans, et ne contribua pas peu à améliorer son travail, du moins pour la portée de l'intelligence; et voulant prendre part lui-même à un ouvrage qui lui appartenait déjà par tant de titres, il inséra quelques planches entièrement gravées de sa main. Ce sont celles qui, dans ce recueil, ne portent point de nom de graveur, et sur lesquelles est simplement gravée une étoile.

Dix ou douze années s'écoulèrent avant que le recueil d'estampes que préparait M. d'Aguilles fût en état de voir le jour. Ce ne fut qu'en 1709, l'année même de la mort de cet illustre magistrat, que les dernières planches furent gravées. Mais des raisons, dont il est inutile de rendre compte ici, avaient empêché que le public ne pût jouir d'un ouvrage qui lui avait été annoncé de la manière la plus *avantageuse*, et qu'il attendait avec impatience. (Et en note à ce mot *avantageuse)* : Dès l'année 1700, M. de Tournefort, dans la relation de son voyage au Levant, avait parlé avec éloge de ce recueil, qui n'était pas encore achevé, car il n'y avait que cent planches de gravées. Voici comment il s'explique : « Étant arrivés à

Aix, nous allâmes saluer M. Boyer d'Aguilles, conseiller au parlement, et nous fûmes moins touchés de ses tableaux, quelque rares qu'ils soient, que nous ne le fûmes de son mérite. Ce savant magistrat n'excelle pas seulement dans la connaissance de l'antiquité, il a naturellement ce goût exquis du dessin, qui rend si recommandables les grands hommes en ce genre. M. d'Aguilles a fait graver une partie de son cabinet en cent grandes planches, d'après les originaux de Raphaël, d'André del Sarto, du Titien, de Michel-Ange de Caravage, de Paul Veronèse, du Corrége, du Carrache, du Tintoret, du Guide, du Poussin, de Bourdon, de Lesueur, de Puget, du Valentin, de Rubens, de Vandyck, et d'autres peintres fameux. Ce magistrat me permettra-t-il de dire qu'il a gravé lui-même quelques-unes de ces planches; que les frontispices des deux volumes qui composent ce recueil sont de son invention ; qu'il a conduit les graveurs pour la fidélité des contours et pour la force des expressions. Un homme de qualité, qui remplit d'ailleurs si dignement les devoirs de sa charge, ne saurait se délasser plus noblement. »

Ce recueil, qu'on recevra sans doute avec plaisir, mérite d'autant plus de considération, qu'outre la variété des sujets, il contient, comme on l'a déjà dit, des productions de presque tous les maîtres de réputation des différentes écoles, et plusieurs planches d'après d'habiles peintres, dont on n'avait gravé jusqu'alors aucun tableau. Un assez grand nombre pourra être regardé comme des chefs-d'œuvre; et c'est leur opposition qui fera peut-être paraître quelques autres morceaux plus faibles; mais l'on sait qu'il n'est presque pas possible que tout soit égal dans une grande collection. Il en est d'un recueil de tableaux comme d'un parterre, où de belles fleurs perdent de leur éclat auprès d'autres fleurs dont les couleurs sont encore plus brillantes. —

Les grands amateurs de peinture ont rarement été grands

peintres. Il est incontestable pourtant que la nature avait doué Boyer d'Éguilles d'un goût très-vif et très-réel pour le dessin : cette passion de toute sa vie dut se manifester de bonne heure. Puget a joué un grand rôle dans l'existence de Boyer d'Éguilles : il en fut le génie inspirateur, l'esprit familier ; il faut marquer ce point dès le départ.

Boyer d'Éguilles n'avait que dix-sept ans quand Pierre-Paul Puget en avait déjà quarante. Il jouissait dès lors de sa pleine gloire dans Marseille, sa patrie. Lui-même n'avait que dix-sept années quand il était parti à pied pour l'Italie ; à dix-huit ans, il avait été présenté au Cortone, qui, ayant visité ses portefeuilles, l'avait reçu auprès de lui avec empressement. Pietre de Cortone employa presque aussitôt dans ses travaux ce jeune homme extraordinaire. La tradition, dit Émeric David, désigne encore dans le plafond du palais Barberini deux figures de Tritons regardées comme son ouvrage. Le Cortone, appelé à Florence pour exécuter des plafonds dans le palais Pitti, emmena dans cette ville un si précieux élève. Son attachement pour lui croissait de jour en jour. Le Cortone, qui avait une fille unique, et qui possédait de grands biens, lui fit en vain les offres les plus brillantes. En 1643, Puget était de retour à Marseille : il n'avait encore que vingt ans. Il avait rempli la Provence de ses tableaux. L'on voit au musée de Marseille les trois peintures qu'il avait exécutées pour la Majeure : le *Salvator mundi* et les *Baptêmes de Clovis* et de *Constantin*[1]. Il avait peint pour le maître-autel des P. Jésuites, à Aix, une *Annonciation* et une *Visitation*. — Une autre *Visitation de la Vierge* avait été peinte pour une chapelle de Marseille. Dans l'église paroissiale de Château-Gombert on voyait de Puget la *Vocation de saint Matthieu;* à Toulon, dans l'église

[1] Ces deux derniers morceaux décoraient les fonts baptismaux de la Majeure. On essaya plus d'une fois de les voler, ce qui obligea les chanoines de les mettre à couvert d'une pareille entreprise, au moyen d'une forte grille de fer. Le fait est rapporté dans *les Vies des fameux sculpteurs*.

des Capucins, deux tableaux d'autel, dont l'un représentait saint Félix, une *Annonciation* chez les Dominicains, et un autre tableau dans la cathédrale. Au village de la Valette, proche Toulon, dit d'Argenville le fils, on connaît trois de ses ouvrages : celui du maître-autel est un *Saint Jean écrivant son Apocalypse*, *Saint Joseph agonisant* et *Saint Hermentaire.* Nous retrouverons dans le cabinet d'Éguilles un paysage avec figures représentant la *Fuite en Égypte*, qui a passé depuis entre les mains de M. Boyer de Fonscolombe, et une *Vierge montrant à lire à l'Enfant Jésus.* Mariette dit du premier de ces deux tableaux : « La Sainte Vierge fuyant en Égypte est représentée assise au bord d'une rivière, et un peu plus loin saint Joseph appelle un batelier pour la traverser. Les ruines du frontispice d'un temple qui occupent le fond du paysage sont une imitation d'une ruine presque semblable, qui se trouve au pied du Capitole. Ce tableau et le suivant sont des gages de son amitié constante pour M. d'Aguilles. » Et du second, qui est traité en demi-figures : « Ne semble-t-il pas que Puget ait eu en vue d'imiter dans ce tableau le Corrége? » Il me semble plutôt à moi, suivant la gravure de cette Vierge par Coelemans, qu'il imitait comme à l'ordinaire les Génois, par ses oppositions vigoureuses de lumière et d'ombre. On connaît encore du Puget d'autres peintures non cataloguées, telles qu'une vue d'une église de Toulon, qui faisait partie du cabinet de M. Magnan de la Roquette, et que possède aujourd'hui M. de Sinety, telles qu'une *Adoration*, appartenant à M. Clerian, ancien conservateur du musée d'Aix, telles qu'un magnifique portrait d'homme, dans la collection de M. l'abbé Topin. Le dernier morceau prouve que le Puget était plutôt né vraiment sculpteur que peintre. Les chairs et les draperies en sont taillées avec le pinceau comme il eût fait avec le ciseau. Entre ce portrait peint et le portrait en bas-relief d'un commandant de galère, qui se trouve chez M. Roux-Alpheran, il y a une grande ressemblance de procédés. — J'ai dit que la peinture de Puget n'était ni romaine, ni parmesane, ni

toscane, mais genoise : ceux qui ont bien vu les peintures des Génois me comprendront. Puget ne se pénétra sans doute pas de cette manière à son premier voyage en Italie; il vaut mieux dire que c'était la sienne naturelle; le voisinage, les relations de commerce, la parité des deux villes, Marseille et Gênes, expliqueront cela; et les voyages que fit par la suite Puget pour décorer les églises et les palais de Gênes de ces œuvres considérables qu'on y montre de nos jours avec tant d'orgueil, ne firent que compléter son penchant particulier pour la manière et la couleur génoise, un peu turbulente. — Il existe dans le précieux exemplaire du cabinet d'Éguilles, à la Bibliothèque Royale, un intéressant portrait d'un jeune peintre qui est vu dessinant une académie. Le fond est un mur à demi-hauteur, surmonté d'un vase sculpté, et au coin, à droite, l'on voit quelques têtes d'arbres, de cyprès. Une note manuscrite se lit au bas : *Puget pinxit — Coussin sculp.* La tête est coiffée d'une perruque noire, assez courte et touffue. Cette figure naïve n'a d'autre barbe qu'une imperceptible moustache; yeux longs, pommettes larges, bouche triste, mine douce et agréable; collet et habit fort simples. Émeric David dit que ce portrait est celui de Puget dans sa jeunesse. — Enfin une maladie força ce grand homme à renoncer à la peinture, qu'il aimait éperdument.

M'étant si longuement étendu sur le maître de Boyer d'Eguilles, et sur son génie de peinture, qu'on me permette de mentionner quelques pièces de lui non enregistrées dans les catalogues de son œuvre, et qui, pour ne lui être qu'attribuées, n'en ont pas moins une valeur véritable. La ville d'Aix, qui a l'honneur de conserver dans sa cathédrale de Saint-Sauveur, son tant poétique bas-relief représentant *la Magdelaine dans sa grotte*, possède encore du Puget une tête d'homme en terre cuite, chez M. le conseiller de Bourguignon ; et, chez le même, un superbe dessin d'autel, dans le genre de celui de Saint-Pierre de Rome, avec colonnes torses, couronnées par la Vierge. — A l'hôtel d'Albertas, deux têtes en marbre, une

Cléopâtre et un *Marc-Antoine* lui sont attribuées, un peu légèrement peut-être. — Il ne faut pas oublier non plus les six beaux dessins faisant partie de la collection Atger, à la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier. — Enfin, je crois sincèrement que la Vierge soutenue par des anges, affirmée de Veyrier, après avoir été attribuée à Puget, et qui est exposée dans le Musée de Marseille, a reçu, sinon en toutes ses parties, du moins en beaucoup de ses figures, la touche et la beauté du ciseau du Puget. Les plus belles œuvres de Veyrier ne le montrent ni aussi pur ni aussi fin.

Il est né, de l'influence et des traditions du Puget, une excellente école de sculpteurs provençaux. Outre Veyrier, dont je vais parler tout à l'heure, il faut y compter Baptiste, qui avait sculpté dans les panneaux du chœur de Saint-Maximin les actes de plusieurs saints et saintes de l'ordre de Saint-Dominique; Marc Chabry, né en 1660 à Barbantane sur les bords de la Durance, peintre et sculpteur comme son maître, et qui remplit Lyon, sa ville adoptée, de tant d'ouvrages recommandables, qu'il fut nommé par Louis XIV sculpteur du roi à Lyon; Jacques Clérion, natif de Trets comme Veyrier, qui travailla à Aix, à Paris, à Versailles, à Trianon, et épousa Geneviève Boullongne; Antoine Duparc, peintre, sculpteur et architecte comme Puget, duquel on a à Aix deux petits bas-reliefs à l'autel de la chapelle qui fait le fond de la basse nef gauche de Saint-Sauveur; et enfin Chastel, qui a fait la gracieuse Vierge de la Madeleine, le bas-relief de fleurs et de fruits à Saint-Sauveur, l'obélisque de la place des Prêcheurs, et le fronton de la Halle au Blé. La petite terre cuite de cet immense morceau est conservée à Aix, chez M. de Bourguignon.

Puget fut le maître de dessin de Boyer d'Eguilles, qui est, il faut le dire, son élève le plus exact. Dans les dessins que nous verrons de lui, se retrouvent les mêmes formes, les mêmes draperies, le même usage du clair-obscur. Pour développer et éclairer son goût, Puget conseilla sans doute à

Boyer d'Eguilles de voyager en Italie, et lui traça un itinéraire profitable. Il l'adressa certainement à Rome, à son maître et ami Pietro Berettini, lequel, quoique bien près de s'en aller mourir à Cortone, ne manqua pas de lui montrer complaisamment sa chapelle de l'église Sainte-Bibienne, et son fameux plafond du palais Barberini, en lui faisant remarquer, si la tradition dit vrai, la main de son ancien et cher disciple Puget, dans les figures des Tritons. Il ouvrit à M. d'Eguilles la porte des ateliers alors en renom. L'Italie, à ce moment, ne produisait plus guère de merveilles nouvelles ; elle se reposait dans la gloire et dans l'abondance de ses deux derniers siècles. Elle était encombrée de ces trésors, où l'Europe entière a pu fouiller depuis ce temps sans l'appauvrir. M. d'Eguilles étudia et connut l'Italie et son profond génie ; il fréquenta les artistes de distinction, les interrogea, se fit initier par eux aux grands mystères. Il faut lire les lettres délicieuses qu'écrivait cent ans plus tard le président Charles de Brosses, dans le courant d'un pareil itinéraire, pour se faire une juste idée de la noble manière dont voyageait en Italie un gentilhomme éclairé du royaume de France. — Mariette nous a appris que Boyer d'Eguilles n'avait point voulu s'en revenir les mains vides. Nous verrons plus loin l'inventaire admirable de la cargaison qu'il ramena à Aix. S'il fit ce choix lui-même, il faut dire qu'un si grand goût et aussi sûr dans un jeune homme est un fait bien prodigieux. Quant au prix qu'il le paya, il dut être énorme ; aujourd'hui, les cent tableaux gravés par Coelemans vaudraient plusieurs millions. Mais Jean-Baptiste Boyer se fiait sur la fortune de sa maison, qui, comme je l'ai dit, était immense.

Cette éclatante collection de tableaux, de dessins, de statues, de bronzes, il fallait songer à la loger. Boyer d'Eguilles, sans hésiter, sans compter avec ses intendants, entreprit de construire, à cet usage, un hôtel grandiose dont il demanda le dessin à son maître le grand Puget. La magnificence de ce d'Eguilles n'avait point de bornes, et elle était infatigable.

L'espace dont il pouvait disposer pour cet hôtel était resserré ; mais Puget y remédia. Au moyen de six larges pilastres corinthiens, s'élançant hardiment vers une frise superbe, il donna à une étroite façade cet air de puissance dont il a marqué toutes ses œuvres. La porte d'entrée était irrégulièrement jetée à gauche, pour réserver le rez-de-chaussée entier à une salle immense, dont la décoration, pensait d'Eguilles, devait absorber toute une vie d'excellent peintre. J'ai décrit dans le premier chapitre les appartements supérieurs. — Partant des deux côtés de cette façade, s'avançaient deux ailes latérales, ornées de pilastres, et qui, à cause, croit-on, de leur dépense ruineuse, n'ont jamais été achevées. Voilà donc d'orgueilleuses murailles punies, hélas ! par leur péché ; elles avaient épuisé les ressources de celui qui les bâtissait, et cet épuisement a dû amener, dans nos tristes jours, leur abandon, et partant leur propre ruine.

Les murs une fois bâtis par Puget, il fallut les décorer de statues et de fresques. C'est alors qu'y entrèrent Christophe Veyrier et Sébastien Barras, et, à leur suite, bien d'autres sculpteurs et peintres sans doute, dont le nom ne s'est pas conservé.

Je n'ai point encore décrit le portrait de Boyer d'Eguilles. Il vaut mieux, je pense, qu'on le connaisse tôt que tard ; et en cela, je n'approuve point le procédé des biographes qui ne font connaître les traits, les gestes, les habitudes de leur héros, qu'après avoir raconté toutes ses actions mémorables ; pendant qu'on serait bien aise de le voir s'agiter lui-même, l'historien le garde caché derrière le rideau. Il ne découvre ses membres et son visage que quand il est mort. — Boyer d'Eguilles avait les traits grands, fins et déliés, l'air agréable, bienveillant et intelligent ; les narines bien ouvertes, l'œil clair, la tête bien posée, de la distinction dans la tournure. Une très-imperceptible moustache, mode de cour de cette année-là, traversait sa lèvre supérieure. Ses doigts avaient de la force comme ceux d'un graveur ou sculpteur. Sa taille sem-

ble haute. — Le portrait que je détaille est toujours celui dont j'ai parlé, qui fut peint par Hyacinthe Rigaud en 1689. « Cette date fait connaître, dit Mariette, que cet homme rare que l'on vient de perdre (Rigaud était mort à Paris, en 1743) a commencé de fort bonne heure à se distinguer, car à peine avait-il trente ans, lorsqu'il peignit ce beau portrait. » — Cette date fait aussi preuve du très-juste sentiment de M. d'Eguilles, qui confiait à ce jeune peintre, à peine éprouvé par quelques heureux portraits, le soin de peindre celui qu'on devait à tout jamais reconnaître pour le portrait de Boyer d'Eguilles, et placer par la gravure en frontispice de tant de chefs-d'œuvre. Il faut dire que ce fut le plus honorable talent de M. d'Eguilles, de pressentir et d'encourager les jeunes peintres d'un mérite certain.

CHAPITRE III.

Christophe Veirier. — Sébastien Barras. — Décorateurs de l'hôtel d'Éguilles.

Christophe Veirier était né à Trets, petit pays proche de Marseille, vers le commencement de l'an 1630. Ses parents étaient d'honnêtes ouvriers; ils n'avaient que lui d'enfant; ils le mirent en service chez Pierre Puget. Puget était le fils lui-même d'un pauvre artiste-artisan, et il avait l'âme grande et toute généreuse. Il reconnut en ce brave jeune homme, qui le servait dans son atelier, une intelligence solide, une main vaillante. Veirier comprenait ses marbres avec une naïveté admirable; il en fit son élève, son intime élève en sculpture. Il s'en fit d'abord aider dans le menu de ses travaux, puis il l'employa à ses plus grands. Il dégrossissait et apprêtait les marbres les plus importants du Puget; il eut la main malheureuse en taillant le bloc de l'Andromède. Tournefort nous a appris qu'ayant rapporté au Puget, à Marseille, le reproche que faisaient à Andromède certains connaisseurs de la cour, sur la petite proportion de sa tête, le grand sculpteur en re-

jeta le malheur sur son élève Veirier, qui, en ébauchant le groupe, avait attaqué d'un peu trop près la tête de l'héroïne. Cette tête, d'ailleurs, observa Puget, a encore les justes mesures de la Vénus de Médicis. Veirier, qui, dans le monde, n'avait vu et ne sentait que les œuvres de Puget, imitait son maître exactement et avec scrupule. Il arriva même naturellement, quand il composa seul, qu'il exagéra la manière tourmentée et les défauts de son créateur et de son dieu. Il avait le coup de ciseau presque aussi hardi, presque aussi sûr que Puget. Celui-ci l'emmena en Italie pour le seconder dans les grandes commandes que les patriciens de Gênes lui faisaient.

Veirier a beaucoup travaillé. On cite de lui un *Milon dévoré par un loup*, imitation de celui dévoré par un lion que Puget avait fait pour Versailles. La tête de Puget, magnifique terre cuite que possède M. de Bourguignon, et qui est le portrait désormais adopté du souverain maître marseillais, est de Veirier. — Des trois bas-reliefs de l'autel de Saint-Sauveur, ayant pour sujet l'histoire de la Magdelaine, le plus beau, un chef-d'œuvre de sentiment et d'exécution, est, je l'ai dit, du Puget; les deux autres, représentant la *Résurrection de Lazare* et la *Communion de la Magdelaine*, sont de Veirier. — Le maître-autel de Saint-Jean de Malte est de lui. — Dans cette même église de Saint-Jean, l'on trouve un petit bas-relief en marbre de lui encore, représentant l'Enfant Jésus supportant sa croix et aidé par des anges. M. Pons a le bonheur de posséder la terre cuite de ce morceau, bien mieux maniée et plus fine que le marbre. Des preuves écrites, ai-je ouï dire, donnent à Veirier cette charmante vierge du musée de Marseille : j'ai déclaré plus haut mon avis sur ce point.—Veirier mourut en 1689, âgé de cinquante-neuf ans, cinq ans avant son maître vénéré. Christophe Veirier avait un neveu ou cousin, Thomas Veirier, qui peignait de cette manière large et tourmentée dans laquelle Christophe sculptait. La fresque du fond du chœur de Saint-Jean de Malte est de Thomas

Veirier. J'ai encore vu dans les cartons de l'obligeant M. Portes des dessins de ce Thomas, fort incorrects, mais d'une assez grande tournure.

J'avais écrit, avec l'aide des livres les mieux accrédités, cette biographie de Christophe Veirier, quand M. le docteur Pons, auquel revient tout l'honneur des seuls intéressants documents que contiendra ce livre, voulut bien me transmettre sur l'élève du Puget un extrait du père Bougerel de l'Oratoire. Il y a tout lieu de croire, me dit justement M. Pons, cette notice très-exacte, car Bougerel annonce tenir ces renseignements de MM. Viany, prieur de Saint-Jean, Jean-Claude Cundier, peintre, et Veirier, peintre aussi et neveu de Christophe; or, ces trois personnages avaient beaucoup connu Christophe Veirier. Parmi les ouvrages de Veirier que cite Bougerel, quelques-uns très-connus manquent, tels que le bas-relief de la Résurrection de Lazare à Saint-Sauveur, et la crédence du maître-autel de Saint-Jean; mais en joignant au catalogue ci-dessus celui du père Bougerel, on obtient un catalogue déjà très-vaste des œuvres de Christophe Veirier.

Christophe Veirier naquit à Trets, le 25 juin 1637; son père s'appelait Jean-Baptiste Veirier et sa mère Honorée Garoute ; il était parent de Pierre Puget. Il se développa à son école. Quand Puget eut quitté Gênes pour revenir à Marseille, Veirier alla à Rome pour s'y perfectionner dans le dessin. Il en revint deux ans après et se fixa à Aix.

Voici ses principaux ouvrages :

1° Le petit saint Jean s'appuyant sur un agneau, qui est à l'église de Saint-Jean.

2° Deux statues plus grandes que nature, représentant le Baptême de Notre-Seigneur.

3° La statue de Lysimaque en pierre de Calissane, plus grande que nature, actuellement (*lorsque écrivait le P. Bougerel*) dans la terre de Peyroles.

4° A Paris, dans le Temple, un Samson égorgeant un lion.

5° M. de Venel, conseiller au parlement d'Aix, avait dans son cabinet une statue de marbre représentant un Achille blessé au talon, groupé avec un petit Amour qui lui arrachait la flèche ; ce groupe a passé à M. de Cosnac, évêque de Die.

6° Le Faune et la Muse, de M. Boyer d'Aguilles.

7° Un autre Faune semblable au précédent, à Marseille, chez M. Veirier, peintre et neveu de Christophe. (C'est l'auteur de la grande peinture à fresque : *le Baptême de Notre-Seigneur*, qui est à Saint-Jean.)

8° Dans le beau pavillon construit aux portes d'Aix, par le cardinal de Vendôme, un Hercule et un Mars.

9° M. du Laurens, marquis de Brue, ancien président à mortier au parlement d'Aix, a dans son jardin un Lysimaque en marbre, un peu plus petit que celui cité au n° 3, un bas-relief représentant la décollation de saint Paul, et à sa terre de Saint-Martin de Paillières, une Assomption de la Vierge, sur le modèle de Puget. (C'est celle de M. de Boisgelin, dit M. Pons.)

10° Bas-relief représentant la famille de Darius prosternée devant Alexandre. — Le cardinal Grimaldi l'admira à plusieurs reprises, et, sur sa renommée, le duc de Vendôme vint le voir aux flambeaux, la veille de son départ d'Aix ; le marquis de Louvois, sur le récit qu'on lui en fit, le fit transporter à Paris ; on le mit dans le palais de Brion, en attendant de le présenter au roi.

11° Le bas-relief de la Madeleine au Désert, qui est du côté de l'Évangile du grand autel des Carmélites d'Aix.

12° La chapelle de l'Enfance de Jésus, des PP. de l'Oratoire d'Aix.

13° A la chapelle du Saint-Sacrement, de l'église Sainte-Marie de Toulon, les deux Anges adorateurs. (Ils sont si beaux que plusieurs connaisseurs les attribuaient au Puget. — M. P.)

14° Le Maître-Autel de l'église des Minimes de Toulon.

15° Le Maître-Autel de l'église de Trets.

16° Une urne en marbre, entourée de plusieurs bas-reliefs, chez M. Deidé, maître des comptes à Montpellier.

17° Plusieurs bustes-portraits, entre autres celui de M. Marin premier président au parlement de Provence.

Puget ayant quitté son emploi d'inspecteur de l'architecture et de la sculpture des vaisseaux de Toulon, Veirier fut mis à sa place; mais il n'en jouit pas longtemps, car deux ans après, le 11 juin 1690, il mourut à Toulon et y fut inhumé dans l'église des Minimes. Veirier était marié; il laissa un fils qui entra dans le génie militaire.

« Il paraît, ajoute M. le docteur Pons, que ce Veirier, neveu de Christophe, peintre, habitant Marseille, qui avait fourni au P. Bougerel une partie des renseignements ci-dessus, était en même temps sculpteur, car il y a dans notre église de Saint-Jean un grand buste en marbre du prieur Viany, qui est signé *Thomas Veirier*; ou c'était le même ayant sculpté ce buste et peint la grande fresque du Baptême; ou bien était-ce un autre neveu de Christophe? Le P. Bougerel n'éclaircit pas ce fait. — Il ne faut pas oublier parmi les œuvres de Christophe Veirier, une charmante figure d'un enfant nu dormant sur un coussin, morceau d'une incontestable authenticité, appartenant à M. le chanoine Topin. »

« Christophe Veirier, selon Dandré-Bardon, exécuta une partie des ouvrages de son maître, et notamment le *Cartel* de l'hôtel de ville de Marseille. On voit au bureau de la consigne de cette même ville un *Enfant* en marbre de demi-relief... »

J'ai conservé ici ma première notice, pour bien constater que, mise en regard de l'extrait de Bougerel, qu'il faudra dorénavant admettre seul et absolu, pas un fait, pas un mot, n'y subsiste d'accord. Dans quelle défiance ne faut-il point se tenir des biographies imprimées!

Puget n'avait pas manqué de recommander Christophe Veirier à Boyer d'Éguilles, qui le dut traiter comme un ca-

marade d'école. Veirier fit donc pour l'escalier de cet hôtel, dont son maître avait donné le dessin, les deux statues plus haut décrites, le *Faune* et la *Muse*. Il appartiendrait au musée d'Aix, ou plutôt au musée de Marseille, de s'emparer de ces deux morceaux, pendant qu'ils ne sont pas encore trop mutilés. La pierre de Calissane dont Veirier s'était servi à cette occasion, était, au dire d'Achard, sa matière préférée.

Il faut penser que cet hôtel d'Éguilles fut entrepris et conduit à demi-fin de fort bonne heure, s'il est vrai que l'un des plafonds fut peint par Daret, lequel mourut, qu'on s'en souvienne, le 2 septembre 1668. M. Portes, qui a vu ce plafond avant qu'il pérît, affirme qu'il était de Daret, et très-beau, et qu'il représentait des ornements d'architecture sur lesquels grimpaient des plantes rampantes entremêlées de fleurs. — Boyer d'Éguilles alors était pourtant bien jeune.

Presque tous les murs, à peine secs, restaient encore à couvrir de splendides peintures, quand, à l'heure fixée par Boyer d'Éguilles, reparut à Aix, venant de Rome, celui qui devait être sa main droite et sa main gauche, et qui lui consacra bien entièrement, sans en détourner à peine quelques heures au profit de qui que ce fût, une vie que la magnificence de Boyer d'Éguilles avait sauvée de la triste misère, pour la vouer à tous les nobles exercices de l'art.

Sébastien Barras était né à Aix en 1653. Son père s'appelait Bris (sans doute Brice) Barras, et sa mère Françoise Jaubert : ils étaient de cette même ville d'Aix. Sébastien montra, à ce qu'il paraît, dès son enfance, de grandes dispositions pour le dessin. Mais ses parents n'étaient pas fortunés. M. Boyer d'Éguilles, qui avait huit années d'âge de plus que ce jeune homme, le prit en amitié, se l'attacha, et lui donna lui-même les principes du dessin, de la gravure et de la peinture.

Sébastien faisait de merveilleux progrès. Boyer d'Éguilles jugeant que son apprenti savait du métier, tout ce que sa propre main, un peu maladroite, pouvait enseigner, pré-

voyant sûrement qu'il allait avoir besoin d'un excellent praticien, d'un homme à lui, pour exécuter tout ce que son ambition méditait déjà, l'envoya en Italie, d'où je pense qu'il était revenu lui-même à cette époque. Boyer d'Éguilles avait pu montrer à Barras les magnifiques morceaux qu'il avait rapportés de son voyage. Mais des tableaux solitaires ne suffisaient pas pour former un peintre; c'étaient des écoles qu'il lui fallait hanter. M. d'Éguilles l'envoya donc à Rome à ses dépens, pour s'y perfectionner, non pas, j'imagine, sans avoir pris les avis et les recommandations de Puget. J'assurerais qu'ils l'adressèrent là-bas à Pietre de Cortone, si je ne voyais pas que ce maître était mort en 1669, c'est-à-dire trois à quatre ans avant la possibilité de ce voyage. On enjoignit bien du moins à Barras d'étudier religieusement sa manière, de fréquenter ses meilleurs élèves, et surtout de copier d'après l'antique. Il observa tout cela de point en point, et s'étant formé un goût large, une science solide, il s'en revint à Aix. L'on comprend fort bien qu'il soit devenu bon peintre dans les ateliers d'Italie; mais l'on ne comprend guère qu'il soit devenu là excellent graveur, graveur à la manière noire, qu'on appelait la manière d'Angleterre; les estampes qu'on a de Barras lui ont mérité une extraordinaire estime parmi les connaisseurs. Reste à deviner qui lui avait appris les plus fins secrets de cet art.

Mariette parle ainsi de lui, à propos d'une *Mère de douleurs*, peinte en buste, et qui, gravée en 1696 par Coelemans, fait pendant, dans le recueil des gravures du cabinet d'Éguilles, à un *Ecce Homo* du Guide: « Il y a tout lieu de croire que si Barras avait fourni une plus longue carrière, il serait devenu un fort habile homme. Il était né avec des talents, et surtout avec du génie. M. d'Aguilles, qui le considérait, avait pris soin de son éducation. Il l'avait envoyé à Rome pour étudier, et l'y avait entretenu pendant plusieurs années. De retour à Aix, il lui avait fait peindre plusieurs plafonds dans sa maison, et il lui destinait d'autres ouvrages encore plus

importants, lorsqu'une mort précipitée l'enleva à l'âge de trente ans. » — C'est Mariette, comme on le voit, qui a répandu la fausse tradition de la mort prématurée de Barras. Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu une biographie de peintre plus maltraitée par les faiseurs de dates que celle de ce pauvre Barras. Voyez plutôt : on avait fait naître son protecteur Boyer d'Éguilles, M. Weiss vers 1640, M. Robert Dumesnil vers 1650, d'autres en 1665. Sébastien était né, suivant Huber et Rost, vers 1680. M. Robert Dumesnil le fait naître vers 1665. Par bonheur, les rechercheurs consciencieux de chaque ville provinciale, feuilletant les sources incontestables, registres des paroisses, ou cartons de notaires, fixent à tout jamais ces incertitudes. M. Roux Alpheran a trouvé que Boyer d'Éguilles était né en 1645 ; M. le docteur Pons a trouvé de même (et il m'a permis d'user de ses trouvailles) que Sébastien Barras, *âgé de trente-huit ans*, épousa le 23 avril 1691, Catherine Orcel, fille d'Augustin et de Anne Issautière. Les témoins du mariage furent Antoine Fauris, Philippe Orcel frère, Jean Barras frère, et Pierre Deje. (paroisse Sainte-Magdeleine). — Sébastien Barras eut un fils, Jean-Baptiste Barras, né en 1693, et qui fut baptisé à Saint-Sauveur. Un Jean-Baptiste Barras mourut en 1696 et fut enterré à Saint-Sauveur : c'est probablement le même. Naquit en 1696 et fut baptisée encore à Saint-Sauveur, une Claire Barras, qui était, on doit le supposer, une fille de Sébastien Barras.

Enfin, la date de la mort de Sébastien Barras a été aussi étrangement controversée que la date de sa naissance. M. Robert Dumesnil reporte la fin de ses jours à 1695 : c'est toujours cette malheureuse tradition d'une vie bornée à trente ans, qui a causé l'erreur. Dans ses hommes illustres de Provence, Achard le fait mourir *à la fleur de l'âge*, en 1706. — M. Pons a trouvé encore la date fatale : « Sébastien Barras, peintre, mari de dame Catherine Orcel, âgé de quarante ans environ, mort hier, muni des sacrements, a été enterré dans cette

église (Saint-Sauveur), le 11 du mois et an que dessus (1703). Présents : MM. Louis Bourrelon et J.-Joseph Sarraire, lesquels ont signé avec nous — — — — Savournin, Pre. » Le nom de Savournin, qui est probablement là la signature d'un prêtre, était aussi le nom, dans ce même temps à Aix, d'un peintre de très-ordinaire qualité ; deux immenses toiles de ce Savournin se conservent, l'une aux Carmélites, représentant *la Multiplication des pains*, l'autre à Saint-Sauveur, représentant *la Manne dans le désert.* — La comparaison des dates, 1653-1703, fait voir que Sébastien Barras n'avait pas quarante ans environ, quand il mourut, mais qu'il en avait précisément cinquante. « Ses ouvrages, dit Achard, furent vendus à sa mort, à des prix exorbitants, et ils sont aujourd'hui aussi rares que précieux. » — Voilà l'homme; voici son œuvre.

Sébastien Barras ayant à peindre l'immense plafond de la grande salle de l'hôtel d'Éguilles, ne trouva rien de mieux à en faire qu'une répétition du fameux plafond du palais Barberini par Pietre de Cortone. C'était une superbe flatterie adressée au Puget, et cela satisfaisait en même temps les meilleurs souvenirs italiens de Boyer d'Éguilles. Quand on voit un homme d'un sentiment aussi fin que le président de Brosses, mettre le Guide au niveau de Raphaël et, ma foi, le préférer, on ne saurait en vouloir à Boyer d'Éguilles d'avoir marqué un goût particulier pour le Berrettini, qui a été, dans les plafonds, un prodigieux machiniste. — On connaît le *Triomphe de la divine Providence ou les vertus triomphant des vices ;* Corneille Bloemaert entre autres l'a gravé. *Eq. Petrus Berettinus Cortonensis pinxit in aulâ Barberinâ.* — Barras n'avait pas manqué, à Rome, de dessiner figure par figure cette gigantesque composition, la plus grande, a-t-on écrit, qui ait été entreprise par aucun peintre. Ses cartons étaient pleins du plafond Barberini. Recomposer harmonieusement une œuvre de telle proportion, n'était pas besogne d'écolier, et Barras s'en tira à sa plus grande gloire. Son co-

loris n'est pas fort vif, mais ses figures de femmes, les Parques, les Vertus, sont belles et gracieuses, quoique pâles. Malgré les dégradations qu'a souffertes la fresque, les Cyclopes et les Géants montrent encore aujourd'hui un dessin superbe, et la plus pleine vigueur. Barras signa ainsi ce pénible travail :

Pietrum Cortoniensem
imitatus est
Sebastianus Barrasius
Gallus.

J'ai noté plus haut sa *Mère de douleurs*, qui avait trouvé place dans le cabinet d'Éguilles.—Puis l'on pense qu'il faut lui attribuer une composition qu'il a gravée lui-même, à la manière noire, et signée ainsi *SB. Barras.* Elle représente la Vierge soutenant l'Enfant Jésus qui joue avec saint Jean et un oiseau. Cette gravure ne faisait point partie du recueil ordinaire des estampes du cabinet d'Éguilles. La composition a la douceur, la pâleur et l'habileté d'un peintre français, et, entre tous, de Barras. — Il avait commencé par graver quelques portraits d'après ses propres dessins. Achard cite le portrait de Philippe V, roi d'Espagne, celui de M. Duluc, évêque de Marseille, et celui du P. Pagi. — Dans aucun des nombreux cabinets de la ville d'Aix, on ne montre de peinture de Barras. J'ai vu cependant dans la petite collection de M. Brun, une Vierge entourée de saints, et parmi eux le roi David, tableau assez important, et que je croirais être de Séb. Barras.

Les biographes ont répété, d'après Mariette, que Barras avait peint plusieurs plafonds dans l'hôtel d'Éguilles. On ne peut sans cruauté les lui imposer tous, car plusieurs sont indignes de sa main. Mais la chambre d'abbé lui revient à coup sûr, et quant aux autres chambres, il a pu en donner le dessin et en surveiller l'exécution. Il se remarque d'ailleurs une unité de coloris dans toutes ces pièces qui prouve une influence unique.

C'est ici le lieu de poser mon soupçon, d'expliquer l'idée qui ne cesse de mieux pénétrer en moi. Boyer d'Éguilles n'a pas fait que regarder et applaudir; il est certain pour moi qu'il a mis la main à la décoration de son hôtel. —L'on possède des estampes gravées d'après quelques dessins originaux de Boyer d'Éguilles. Celui qui m'a surtout porté à la supposition que j'énonce est un groupe de trois enfants plafonnant. Ils tiennent l'un un rameau de lauriers, et les autres les instruments de la peinture et de la gravure. Ce morceau, sur fond blanc, sans nom ni marge, et que l'on croit gravé par lui-même, offre précisément les mêmes formes, les mêmes types, le même agencement, que tous ces groupes d'Amours que j'ai dit plafonnant dans les différentes alcôves de l'hôtel d'Éguilles. La correction douteuse des figures serait une demi-preuve de plus. La dernière chambre décrite plus haut, avec ses Amours en grisaille, me paraîtrait surtout sentir la main de Boyer d'Éguilles, s'exerçant dans sa plus grande habileté.

Un matin de juin de l'an passé, nous partîmes d'Aix, sur de méchants chevaux, l'un de mes amis et moi, pour visiter la bourgade d'Éguilles. La chaleur était lourde, et nous grimpâmes péniblement le chemin escarpé qui y arrive. Je ne crois pas qu'il y ait dans toute la Provence un château qui ait la figure plus seigneuriale que celui-là. Sa façade est puissante et largement ouverte. Ses deux ailes carrées s'élancent comme deux tours. Il se présente de face sur le front de la montagne et cache en l'abritant derrière lui presque tout le village; attenant au château, et comme s'appuyant sur lui, s'est élevée l'église d'Éguilles, et sa haute tour polygonale. Des passages conduisent du château à l'église, qui en était comme la pompeuse chapelle. Les paysans des seigneurs d'Éguilles voyaient là, collés l'un à l'autre comme un faisceau le château du seigneur et l'église de Dieu, c'est-à-dire tout ce qu'ils devaient vénérer, aimer et craindre.—Des fenêtres du château, ou de la terrasse qui s'étend en avant de lui, l'on aperçoit la moitié de la Provence, un royaume, une

immensité ; les montagnes verdoyantes s'en vont en moutonnant vers des chaînes plus hautes. C'est une vue orgueilleuse, s'il en fut. — Le château immense, de construction un peu grossière, ne paraît pas remonter au delà de l'année 1600. Point d'ornement, si ce n'est, au bord de la toiture, de grosses têtes grimaçantes. — Mais à l'intérieur, dans ce gros lourd palais un peu rustre, la délicate manie de Jean-Baptiste Boyer a trouvé moyen de se faire large place. Et tout ce qu'a touché ce malheureux magnifique, ici comme là-bas, est ruine, ruine. Il y a tant de maisons vulgaires dont la chute serait indifférente : pourquoi l'abandon et le délabrement se prennent-ils à celles-là que la curiosité des honnêtes gens voudrait voir éternellement durer ! Ce ne sont plus des fariniers, comme à l'hôtel d'Éguilles, qui ont envahi et occupé jusqu'aux combles le château d'Éguilles ; ce sont les tonneliers, les menuisiers, qui ont logé leurs tonnes et leurs planches et leurs outils dans les étages inférieurs. Puis en haut ce sont des échelles, des instruments de paysans, la carcasse d'une vieille tarasque, réformée des jeux du peuple ; plus haut encore des grains, du foin, de la paille ; des murs éraillés, et partout, partout des peintures rongées et effacées par la poussière et la ruine. La ruine, toujours la ruine. Dans les moindres cabines, on trouvait des arabesques et des figures peintes. Les peintures à Éguilles étaient sans doute moins soignées qu'à Aix. Leur multiplicité et leur inégalité donnent bien à penser, que non pas deux ou trois bras de peintres étaient aux gages de Boyer d'Éguilles, mais dix, mais vingt, mais une multitude. « Il avait réuni sous ses yeux, dit M. Weiss, quelques-uns des jeunes gens qui montraient des dispositions pour la peinture, auxquels il n'était pas moins utile par ses conseils, que par les secours d'argent qu'il leur donnait. » — Quelle fabuleuse fortune que celle de Boyer d'Éguilles, qui ne céda pas entièrement à tant de générosités et de magnificences ! — Une salle du premier étage du château d'Éguilles garde encore la trace, — mais si ternie ! — de quelques savantes et

belles peintures qui en formaient la décoration. Ce n'était point un plafond, mais une très-large frise qui courait à l'entour de la salle, et couvrait dans sa partie la plus haute, le tiers de l'élévation de cette vaste pièce. Les sujets de la frise dont je parle étaient pris, m'a-t-il semblé, dans la mythologie. A peine distingue-t-on aujourd'hui des lambeaux et quelques torses, bras et jambes de ces compositions à nombreux personnages. La couleur paraissait belle ; et le plus net souvenir que j'en rapportai, c'est que la frise du château d'Éguilles était exécutée, pour le dessin et l'ensemble, dans le caractère des plus belles œuvres de Sébastien Barras.

CHAPITRE IV.

Jacques Coelemans, graveur du cabinet de Boyer d'Éguilles. — Quels peintres connus et inconnus figuraient dans ce cabinet.

Boyer d'Éguilles avait donc mené à bon point son hôtel, qu'on appelait aussi quelquefois par la suite l'hôtel d'Argens, digne logis de la magnifique collection des tableaux qu'il avait rapportés d'Italie. Outre ceux-là, il s'en était procuré, par toutes voies, des meilleurs maîtres de la Flandre et de la France. Et les étrangers accouraient de toutes parts pour visiter ses galeries, qui ne connaissaient peut-être dans le royaume, de rivales que celles du roi. Le cabinet d'Éguilles formait un magnifique ensemble, qui devait glorifier celui qui l'avait rassemblé, et qui aussi, hélas ! pouvait un jour se disperser par de tristes événements. Boyer d'Éguilles fut moins touché sans doute de ce dernier pressentiment que du désir de satisfaire la curiosité des amateurs de tous les pays du monde, quand il conçut l'idée de faire reproduire par la gravure les plus importants morceaux de son cabinet. C'était une entreprise énorme, et le choix du graveur était fort difficile; car ne pouvant entretenir à ses gages une armée de burineurs,

il en fallait rencontrer un merveilleusement souple et expéditif.

Au jugement qu'a écrit Mariette sur Coelemans, j'ai quelques notes à ajouter. Son portrait, qui se trouve dans certains exemplaires du cabinet d'Éguilles, porte cette épigraphe : *Jacobus Coelemans Antverpiensis, calcographus, Aquis Sextiis, anno* 1696. *Se ipse sculpsit. — C. Bouys pinxit.* C'est un homme de vers trente-cinq ans, belle figure ouverte et plaisante, dans la tournure des portraits d'artiste de Rigaud. Les traits sont moyens, mais vigoureux, l'œil bravement ouvert. Du patron au pensionné, la distance se voit dans la délicatesse et la distinction de la physionomie. Le Bouys qui a peint ce portrait était certainement un Provençal. Le maître de Coelemans, Corneille Vermeulen, n'était pas étranger à Boyer d'Éguilles. Il a fait une gravure de son portrait par Hyacinthe Rigaud, gravure plus savante et plus fine que celle exécutée en plus grande proportion par son élève, en 1697, d'après le même portrait, peint en 1689. Cette estampe de Vermeulen est intitulée : Messire Jean-Baptiste Boyer, chevalier, seigneur d'Aguilles, de Sainte-Foy, de Joyeusegarde, Pieredon (Boyer ne prenait point d'ordinaire le titre de ces deux seigneuries) et autres lieux, conseiller au parlement de Provence. Il est à présumer que Boyer d'Éguilles, ayant besoin d'un graveur à ses gages, s'adressa à Corneille Vermeulen, déjà fameux par tant de beaux portraits gravés, et lui demanda de confiance son meilleur élève. Vermeulen lui envoya Coelemans.

Coelemans était l'homme qu'il fallait à Boyer d'Éguilles. Il avait la main preste, variée, colorante surtout. En quinze ans il produisit là une œuvre énorme. Pour se charger seul de graver entière une collection considérable, composée de tous les genres et de toutes les écoles, il lui fallait certes un courage particulier. Du reste le cabinet d'Éguilles est toute la vie de Coelemans ; on ne trouve de lui ailleurs qu'un certain nombre de médiocres portraits. On a pu dire qu'il avait buriné

dans un style pesant et peu harmonieux : M. Auguis a pu lui reprocher, peut-être avec raison, une teinte trop également noire, un dessin trop incorrect dans le nu des figures, et trop peu de noblesse dans l'expression des têtes; mais il lui a fallu reconnaître à Coelemans le talent de cacher les défauts de ses estampes sous l'éclat d'un coloris vif et brillant, et il a dû le qualifier graveur coloriste. On n'a pas assez indulgemment observé que la qualité d'abord exigée par Boyer d'Éguilles avait été la célérité d'exécution : le patron de Coelemans voulait voir tout son cabinet gravé, et il se sentait vieillir. C'est quand on regarde les pièces qu'il a gravées d'après Rubens et surtout d'après le Caravage et le Castiglione, d'après les Vénitiens et les Génois, que l'on sent véritablement la sève et la vigueur de Coelemans; l'on comprend les merveilles qu'il eût pu produire en s'attachant à loisir à des sujets de son choix et de son tempérament.

L'on ne peut s'empêcher de remarquer ce bizarre appel que firent de tout temps les Provençaux aux artistes des Pays-Bas. Le recours constant qu'eurent successivement à ces gens d'une contrée si éloignée et si peu parente de la Provence, le roi René, les premiers parlementaires d'Aix, puis Peyresc et ses contemporains, et enfin Boyer d'Éguilles, est un fait inconcevable, inexplicable. Je ne crois pas qu'aucune ville des Flandres ou du Brabant renferme aujourd'hui autant de tableaux de ses maîtres primitifs dans ses églises, que l'on en rencontre de ces mêmes peintres dans les chapelles de la ville d'Aix; on ne sait, tant ces panneaux sont admirables, à quel nom suprême les attribuer. Qui donc a passé par là, pour y laisser cet étonnant tryptique qui maintenant décore Saint-Sauveur, et que le peuple, voire les savants, ont si longtemps baptisé et baptisent encore *Tableau du roi René*. C'est la merveille de la ville d'Aix, et une des peintures les plus accomplies que je connaisse, pour le sentiment et la grâce des figures et la beauté des couleurs.

On a attribué le tryptique du roi René à Van-Eyck, à

Quentin Metsys, à d'autres encore. Dans les musées de la Belgique, mes yeux ont cherché, entre les tableaux de l'école primitive, un morceau qui me nommât le peintre de ce merveilleux tryptique. Le *Mariage de sainte Catherine*, qui se voit dans le réduit de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, est le seul tableau qui m'ait vivement ranimé le souvenir de celui du roi René. Ceux qui ont vu à Anvers de véritables Quentin Metsys n'écriront jamais son nom à propos du tryptique d'Aix ; Van-Eyck était mort depuis cinquante ans. La peinture de la *Vierge sur le buisson* est d'ailleurs plus claire qu'un Van-Eyck : je la crois donc du divin Jean Memling. Elle s'accorde avec son plus beau temps ; elle est digne de lui par la profondeur et la naïveté de sa beauté poétique. Il ne me souvient pas si le bois est peint à l'huile ou à l'œuf : s'il était peint au moyen des anciens procédés, la question ne serait pas douteuse. Les portraits du bon roi René et de Jeanne de Laval, qui ont été dessinés d'après nature en Provence, n'induisent rien contre ma conjecture. On sait qu'il n'y eut point de vie de peintre plus aventureuse que celle de Memling. C'est même la seule chose que l'on sache de sa vie. Il visita les bords du Rhin, on le trouve à Venise, il alla porter ses os dans un couvent d'Espagne. Pourquoi n'aurait-il point passé par Aix ? La passion du roi René pour les peintures brugeoises l'y dut certainement convier cent fois.

De quelle main est sortie, au quinzième siècle, pour venir dans l'église Saint-Jean de Malte, l'*Adoration de l'enfant Jésus par la Vierge et saint Joseph*, particularisable par le chardonneret posé à terre sur le devant du tableau ? Pourquoi les tableaux de l'école primitive italienne, tels que celui du *Saint Sébastien* de la même église Saint-Jean, sont-ils si rares à Aix, voisine de l'Italie, pendant que les vieux Brugeois et les vieux Allemands y abondent ? L'église Saint-Jérôme renferme une magnifique et fort intéresante *Assomption de la Vierge*, dans une foule d'anges, et à l'entour du tombeau vide, les douze apôtres représentés par douze figures

qu'on assure être celles des premiers conseillers du parlement de Provence, ceux de la création, en 1501. La couleur en est fort riche et les portraits sont pleins de beauté et de vérité; on les prendrait, on les a pris pour des Holbein. Mais la Vierge ne saurait être d'Holbein ; elle n'est, Dieu merci, pas assez lourde ni assez épaisse. Ce tableau est d'un maître de l'école allemande, mais très-savant et très-puissant. S'il est vrai que les portraits soient ceux des premiers parlementaires, ce maître fut donc mandé à Aix, ou bien y séjournait-il ? Le grand tableau de l'*Assomption* était flanqué à chacun de ses côtés, de deux petites compositions tirées de l'histoire de la Vierge ; l'ensemble en composait un tryptique. Les quatre petits tableaux ont été séparés du tableau capital pour être accolés à la grande *Descente du Saint-Esprit* de Jean Daret, qui est là dans la même église du Saint-Esprit. Pour rentrer dans la cathédrale de Saint-Sauveur, citons le petit tableau allemand de saint Mittre, plein de costumes et de groupes curieux, qui se voit dans la chapelle du fond du chœur, derrière le maître-autel, et enfin quatre tableautins qui semblent de l'école d'Albert Durer, dans la dernière chapelle latérale de la nef gauche. J'en trouverais encore plus d'un autre dans la ville d'Aix, en les cherchant tant soit peu. — Tout le monde a entendu parler de cette superbe peinture brugeoise de l'hôpital de Villeneuve-lès-Avignon, toujours attribuée si singulièrement à ce bon roi René, homme plein de goût puisqu'il était charmé de telles peintures, mais peintre pitoyable lui-même, dont il faut chercher la vraie manière dans un tableau gouaché de l'hôtel de Cluny à Paris, la *Prédication de la Madeleine,* et à Aix dans une petite *Adoration,* aussi gouachée, et que possède M. Roux-Alpheran. — Cachée dans une chapelle de l'église de Villeneuve, est une ancienne peinture allemande, représentant le Christ mort sur les genoux de sa mère; à l'entour se tiennent la Madeleine, saint Jean et le portrait du donateur. Je ne sache rien de plus profond que la douleur, la pésie, la naïveté et la beauté de cette

peinture. Bien que les formes soient naturellement grêles et brisées, le portrait à gauche est d'un excellent dessin, et le coloris en est riche et déjà très-savant. C'est une des excellentes peintures gothiques que l'on puisse voir. Le roi René protégeait et recherchait ces vieux Flamands, c'est bien ; mais cela semblait être une passion personnelle. Pourquoi après lui tant d'autres peintures des mêmes pays lointains? Quel est cet attrait et ce penchant des Belges vers les Provençaux, des Provençaux vers les Belges? Après tant de Brugeois et d'Allemands dont tant d'œuvres fleurissent là et dont les noms n'y seront jamais connus, pourquoi y vivent-ils, pourquoi y travaillent-ils, pourquoi y meurent-ils, Finsonius, Daret, Coelemans[1]? Aujourd'hui que la curiosité s'est vivement portée vers les pures et naïves écoles du quinzième siècle, il serait bon qu'un savant expert, bien pénétré de la manière de chacun des maîtres primitifs des anciennes Flandres, descendît vers la Provence, et allât écrire le nom de qui les a peintes, sous les nombreuses et considérables compositions appelées gothiques, qu'il rencontrerait depuis Avignon jusqu'à la mer. Je promettrais à ce dévoué missionnaire une moisson de science bien inattendue.

Pour donner une idée des richesses inouïes de la collection de Boyer d'Éguilles, il ne faut que nommer les peintres dont les tableaux avaient fourni gravure dans la première partie du cabinet d'Éguilles, suivant l'édition de Mariette. — Raphaël, André del Sarte, le Corrège, le Parmesan, le Josépin, le Titien, Paul Véronèse, Alexandre Véronèse, le Tintoret, le Bassan, Annibal Carrache, le Guide, le Guerchin, le Civoli, Francesco Vanni, le Caravage, l'Espagnolet, le Cangiage,

[1] Quel est encore cet autre Flamand qui ne se révèle à Aix que par une composition étrange : *Les innocents massacrés et l'enfant Jésus les réveillant de la mort et les appelant à lui ?* C'est une horrible étude admirablement exécutée de la dégradation de la chair morte. On voit le tableau dans l'église de Saint-Sauveur; il est signé *Elieser*, et daté de 1654.

Benedetto Castiglione, Valerio Castelli, Francesco Borzoni, Francesco Mola, Francesco Romanelli, Carle Maratte, Michel Ange des Batailles, Mario Nuzzi, le Maltais; — Othovenius, Rubens, Vandyck, Bronchosrt, Finsonius, David Teniers, Jean Miele, Gaspard Netscher, Corneille Poelembourg, Henry Steenwyck, Guillaume Calf, de Somme, Fouquières, R. Immenraet.

Dans la seconde partie, qui contenait l'école française, se trouvaient, entre autres noms, ceux du Poussin, du Valentin, du Puget, de Sébastien Bourdon, du Guaspre, de Lesueur, de Nicolas Loyr, de Francisque Millet, de Vander Cabel, de Renaud Montagne, de Raymond Lafage.

Plusieurs de ces maîtres étaient d'ailleurs personnellement connus de Boyer d'Éguilles. Je ne veux plus parler de Puget; mais Sébastien Bourdon était, dit Mariette, ami de M. d'Éguilles, et il se plaisait à travailler pour un amateur dont il connaissait le goût sûr. Huit tableaux de lui se trouvaient rassemblés à l'hôtel d'Éguilles. Dans un coin de celui représentant Alexandre honorant le tombeau d'Achille, Bourdon avait peint son propre portrait. — Vander Cabel aussi avait vécu et travaillé à Aix, et le nombre de ses tableaux qu'on y conserve est inouï. Point de galerie, presque point d'honnête maison qui n'ait de lui soit un paysage, soit une bacchanale. Il était né à Ryswick, en 1631, et après avoir étudié dans la Provence il s'en alla mourir à Lyon en 1698. Boyer d'Éguilles l'avait certainement hanté, et il en obtint cinq tableaux. — Parmi les Français de son temps, dont les tableaux décorèrent l'hôtel d'Éguilles, il faut citer Nicolas Baudesson de Troyes, qui avait là des vases de fleurs; — le Parisien Jean-Baptiste Forest, dont le paysage était orné d'une figure de Magdeleine; — Crété pour *la Chute des Géants*. « La composition est excellente, dit Mariette; pourtant Crété n'a pas franchi les bornes de la médiocrité »; — Jean Ruel de Lyon, pour une *Sainte Famille* « qui paraît être l'ouvrage d'un jeune peintre dont la manière n'est pas encore décidée »; —

Claude Vignon, de Tours, pour un *saint André lisant*: « il ne consultait pas assez la nature, c'était un trop grand praticien. » — Enfin Boyer d'Éguilles avait un *Massacre des Innocents* de Claude Spierre de Nancy, né vers le milieu du dix-septième siècle. Ce Claude Spierre, frère du graveur plus connu, mourut à Lyon en 1681, en peignant *le Jugement universel* dans l'église de Saint-Nizier. L'échafaud sur lequel il était monté manqua, et il se tua. Claude Spierre était un des meilleurs élèves de Pietro de Cortone; on a vu et on verra encore que ceux-là étaient singulièrement favorisés de Boyer d'Éguilles.

Ce magnifique amateur, dans sa collection des maîtres de l'Italie et de la Flandre, n'avait pas dédaigné de faire entrer quelques tableaux des principaux artistes qui avaient illustré la ville d'Aix ou la Provence. Le grand Puget, qui mettait son fils à l'école de Fauchier, devait faire juste cas de ces peintres formés comme lui-même en Italie, ou en vue de son ciel, et qui n'allaient pas dans la haute France oublier leur manière. Il lui fut facile de faire partager son estime à d'Éguilles, qui était fort bon Provençal. — Puget avait pu connaître, à Rome, dans l'atelier de Pietre de Cortone, un certain Nicolas Pinson, natif de Valence en Dauphiné, et peut-être est-ce lui qui avait conseillé à Pinson, s'en retournant en son pays, de s'arrêter à Aix, où il exécuta des travaux considérables. Un seul tableau de lui a été gravé par Coelemans dans le cabinet d'Éguilles: il représente l'ange Raphaël ordonnant au jeune Tobie d'arracher le foie du poisson. — On doit ajouter foi à ce que dit Mariette de ces peintres inconnus dont on trouve des échantillons dans la galerie d'Éguilles. Il était trop savant pour se contenter d'une demi-exactitude. La famille Boyer était en 1744 dans tout son éclat. Le fameux marquis d'Argens et son frère le marquis d'Éguilles, président à mortier au parlement d'Aix, devaient avoir fourni à Mariette toutes les notes et les traditions qu'ils eussent pu rassembler. Il y allait de la gloire de leur grand-père et de

l'honneur de cette collection, qui était une des richesses de leur famille. Mariette dit donc de ce Nicolas Pinson, qu'il vivait dans le milieu du dix-septième siècle. « C'est un maître presque ignoré, et il a cela de commun avec tous les artistes qui se confinent comme il a fait dans le fond d'une province. Sur tout autre théâtre il aurait paru avec quelque sorte d'éclat; car il ne manquait pas de mérite, et il inventait même assez facilement. Il suivait la manière de Pietre de Cortone, qu'il avait étudiée dans Rome, où il avait fait un assez long séjour. »

M'accuse qui voudra de donner dans mon livre une édition nouvelle des *curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*; il faut encore ici que je cite au long mon indispensable De Haitze. — « Il y a la petite chapelle du Parlement, où l'on ne voit qu'or et que peintures; celles-ci, qui sont toutes sur le sujet de la sainte Vierge, sont d'un certain Pinsson (*sic*) Italien, hormis cinq vieux tableaux. »

« Dans la grande chambre, la magnificence ordinaire de messieurs du parlement éclate de toutes parts par les dorures et les peintures qui n'y laissent aucun vide; celles-ci, du même Pinsson, ont toutes du rapport avec la justice. — Le tableau qui paraît dans le fond en entrant est le fameux *Passage du Rhin*, qui fait assez voir la justice des armes de Sa Majesté en Hollande... Le sujet du rétablissement des ecclésiastiques est aussi représenté dans ce tableau, où l'on voit l'église à la suite du roi, qui proteste hautement dans cette inscription que ce sera par lui qu'elle sera rétablie : *te duce firmabor*... — Le second tableau est l'histoire de cette brave femme qui fit retourner Trajan de bien loin, allant à une grande expédition, pour lui faire justice de la mort de son enfant, ayant reparti à cet empereur, qui la remettait à son retour : Et qui pourra, lui dit-elle, m'assurer que vous retournerez ? Il n'en fallut pas davantage, Trajan s'en retourna. — Le troisième tableau représente l'histoire de cette autre femme qui fit la preuve de l'innocence de son mari par le feu (suivant la

coutume ancienne) devant l'empereur Othon III, qui l'avait fait mourir à la simple déposition de l'impératrice, laquelle n'ayant pu faire condescendre cet homme, qui était un grand seigneur, à ses amours sales et illégitimes, l'accusa d'avoir osé attenter à son honneur ; mais la veuve ayant fait la preuve sans aucune liaison (sans doute lésion) ni dommage, l'impératrice, appréhendant la punition, voulait s'enfuir. L'empereur, pour lors, la fit arrêter, et la condamna à l'instant à la mort, qu'il ne refusait pas lui-même de subir, pour avoir prononcé son jugement avec trop de précipitation... — Le quatrième tableau est le Sauveur qui écrit du doigt sur terre le jugement de la femme adultère (que la loi voulait être lapidée) : *Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat...* — Le cinquième tableau est un crucifix, qui a été l'acte de justice le plus beau et le plus admirable qui se soit jamais fait, puisque c'est un homme Dieu qui satisfait à la justice de Dieu son père irritée contre les hommes... — Le sixième tableau est *le Jugement de Salomon* sur le différent de deux femmes qui disputaient un enfant... — Dans le plafond on voit la Justice accompagnée de la Vérité, qui combattent, détrônent en même temps et renversent le Mensonge... — A la pente ou lansepanier, il y a aussi quatre tableaux. Le premier est Numa Pompilius, qui le premier fit dresser un autel et un temple à la Justice... — Le deuxième représente Alexandre le Grand, qui fait justice à Timocléa, ou, pour mieux dire, qui donne des louanges à son action tout à fait généreuse (elle avait jeté dans un puits un officier qui l'avait violée)... — Le troisième tableau fait voir Agamemnon, roi des Athéniens, qui, établissant des juges, fait choix des vieillards, afin que leur âge les fasse obéir et respecter de la jeunesse... — Le quatrième est le beau *Jugement d'Abdolominus* (presque semblable à celui de Salomon), qui pour découvrir le légitime fils entre trois qui se disputaient l'héritage du père et qui se disaient tous l'être, ordonna que le corps du père serait mis en but, et que celui qui donnerait le plus près du

cœur d'un coup de flèche serait reconnu pour le légitime. Les bâtards, qui d'ordinaire ne sont pas fort touchés de la tendresse du cœur d'un père, firent d'abord preuve de leur adresse (comme le peintre l'a représenté dans ce tableau). Le légitime, au contraire, duquel le cœur fut incontinent tout ému, refusa d'y tirer, aimant mieux perdre l'héritage, n'ayant vu qu'à regret l'inhumanité des bâtards. »

« Du côté de l'évangile (dans l'église de Notre-Dame de la Seds), il y a une chapelle de Saint-Louis, dont le tableau, qui est de ce Pinson, Italien, représente ce saint monarque porté dans le ciel par des anges, accompagnés de quelques autres qui tiennent à ses côtés les augustes marques de sa piété, la couronne et les clous de la croix du Sauveur. »

On voit, d'abord, par le sujet du premier tableau de la grande chambre du parlement, que c'était vers 1672, ou peu de temps après, que Nicolas Pinson peignait à Aix. Quatre de ses grandes compositions ont échappé à la révolution, et sont conservées, mais dispersées. *La Justice de Trajan*, toile immense, d'une vigoureuse couleur et d'une grande ordonnance, que n'eût point désapprouvée Eugène Delacroix, quand il a traité le même sujet, couvre la paroi d'un obscur couloir, au musée de la ville. — Les trois autres tableaux religieux, *le Crucifix*, *la Femme adultère*, et *le Jugement de Salomon*, peints en hauteur, décorent l'église de Saint-Jean de Malte. — Quant au plafond, *la Justice et la Vérité renversant le Mensonge*, Mariette l'attribuait, je ne sais d'après quelle autorité, à Finsonius. La ressemblance des noms avait sans doute causé l'erreur. L'allégorie n'était point le fait de Finsonius, ni de l'école qu'il avait suivie.

Tobie, arrachant le foie du poisson, tel que le peignit Nicolas Pinson, rappelle un peu, pour la disposition, le même *Tobie* de Salvator Rosa. Au fond s'étend un paysage sobre et suffisant. — Il semblait faire pendant, dans le cabinet d'Éguilles, à deux *Agar dans le désert*, de Nicolas Loir, dont les paysages sentent, comme le sien, la manière du Poussin ou

plutôt du Dominiquin. — Un autre tableau de chevalet, que j'attribue à Pinson, se trouve à Aix, dans le cabinet de M. le chevalier d'Agay. Il représente un saint moine visité par trois rois avec leur suite, et qui, je crois, les baptise. La couleur un peu rousse et certaines têtes du premier plan me font attribuer ce petit cadre à mon peintre.

Pinson a gravé à l'eau forte deux pièces extrêmement rares, qui sont citées dans le 5e volume du *Peintre graveur français*. Sa pointe, selon M. Robert Dumesnil, ressemble plus à celle dont s'est servi Carle Maratte qu'à toute autre. La première de ces pièces représente un *Christ mort*. M. Dumesnil ne fit que la citer d'après le catalogue Rigal ; depuis lors, M. de Baudicour et M. Pons sont parvenus à trouver, chacun, une épreuve. Ce *Christ mort* est signé au bas de la marge inférieure, au-dessous d'une dédicace : *Nicolaus Pinsonus ex Valentiâ in Galliâ*. — *L'Assomption de la Vierge* a été décrite ainsi par M. Robert Dumesnil : « Assise sur les nuées et environnée d'anges et de chérubins, elle pose la main gauche sur son sein et étend l'autre, en contemplant l'éternelle félicité. On lit, à gauche du bas : *N. Pinson. invent. et sculp.* — Hauteur : 160 mill.; — largeur : 125 mill. »

M. Robert Dumesnil me paraît avoir donné à la naissance de Nicolas Pinson une bonne date approximative : 1640. Il aurait ainsi travaillé à Aix vers l'âge de trente-deux ans. Cette date est confirmée par ces mots de François Brulliot, dans son *Dictionnaire des Monogrammes* : « Selon le catalogue du cabinet de Paignon Dijonval, N. Pinson naquit vers 1600, ce qui ne s'accorde pas bien avec l'année 1670, époque à laquelle il doit avoir travaillé à Rome avec Louis Gimigniano. » (Luigi Geminiani, disciple de son père Gyacinto Geminiani, naquit à Pistoia, en 1652, selon Antoine-Frédéric Harms, — en 1644 selon Bernardi ; — a excellé dans les peintures d'histoire ; a demeuré à Rome, et est mort en 1697).

Puisque Mariette assure que Pinson était élève de Pietre de Cortone, croyons-le : et d'abord, vers 1660, il n'y avait

guère d'autre école en Italie. Cependant il faut dire que presque tous les peintres ont ressemblé de plus près à leur maître. Pinson avait d'excellentes qualités naturelles ; il avait de la grâce dans ses figures de femmes et de la vigueur dans ses compositions. Le Cortone lui donna de l'incertitude dans le dessin et de l'incertitude dans la couleur. La couleur de Pinson tendait volontiers au roux lumineux du Guerchin et du Caravage. — Le Cortone y mêla ce rouge dur qui, parti des Carrache, devait aboutir à la crudité de Lebrun.

Du reste, Nicolas Pinson s'était si bien pénétré de la manière italienne, que Joseph de Haitze s'y méprit tout simplement : on a vu qu'il le qualifiait d'Italien. Pinson n'avait d'ailleurs fait à Aix qu'un séjour très-borné. Il y avait travaillé après 1672, année du passage du Rhin. De Haitze publiait son petit livre en 1679, et il y parlait de Pinson comme on parle d'un étranger à peine entrevu et parti depuis belles années.

Voici comment Mariette décrit et juge deux mythologies, peintes par un certain Duval, et qui avaient trouvé entrée dans le cabinet d'Éguilles : « 1° Enlèvement d'Europe. Cette princesse saisit d'une main une des cornes du taureau qui, content de sa proie, fend les flots avec rapidité; de l'autre, elle retient une draperie que les vents agitent dans les airs ; elle paraît regarder sans regret la terre qu'elle abandonne. Des Amours nagent et volent autour d'elle. C'est ici l'ouvrage d'un de ces jeunes peintres dont M. d'Éguilles se plaisait à cultiver les talents. Il ne paraît pas que celui-ci fût encore fort avancé dans le dessin lorsqu'il mit au jour cette production ; mais la nature l'avait doué d'un génie assez riche, et il n'en faut pas davantage pour faire des progrès quand on aime l'étude. » « 2° Léda couchée négligemment sur le bord d'une rivière, à l'entrée d'un bocage agréable. Elle tend les bras à l'heureux cygne qui est l'objet de ses amours. Pour rendre la fiction plus vraisemblable, le peintre a donné des ailes à Léda. L'idée est poétique, mais elle paraîtra peut-être

trop hardie. » — Les deux compositions de Duval sont facilement inventées, et paraissent facilement peintes. Ils eussent rempli la destination de deux charmants dessus de portes. Ce jeune homme, Duval, étant leur camarade, Barras et Coelemans gravèrent tous deux ses tableaux, chacun dans leur manière, et avec beaucoup de soin.

Boyer d'Éguilles avait ramassé dans la ville, pour le joindre à ses plus orgueilleux, un humble tableau d'un sentiment bien naïf, où était représenté saint Joseph, qui, le maillet et le ciseau à la main, dégrossit sur l'établi un morceau de bois, et l'Enfant Jésus, entre les bras de sa mère, qui l'éclaire au moyen d'une lampe. La toile était d'un nommé Bigot. « L'auteur de ce tableau, qui est peu connu, juge Mariette, réussissait sans doute à exprimer des sujets nocturnes et des figures éclairées dans l'obscurité par des lumières artificielles. A en juger par ce tableau, il aimait aussi à se renfermer dans des compositions simples. » — Sans en savoir beaucoup plus long que Mariette sur l'auteur de cette *Sainte Famille* si bonhommière, je noterai seulement ici que le tableau du maître-autel dans la chapelle de l'hôpital Saint-Jacques à Aix, où est figurée la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple*, bonne et nombreuse composition, est signé : *Bigot inventor*. 1639. — *La Sainte Famille* de Bigot a été gravée par Coelemans en 1708, et aussi par Barras.

CHAPITRE V.

Gravures de Coelemans et de Barras. — Travaux de la main de Boyer d'Éguilles. — Conclusion.

Les estampes gravées à la manière noire par Sébastien Barras n'étant pas datées, il n'est pas possible de dire au juste qui des deux grava les premiers tableaux de la collection de Boyer d'Éguilles. Cependant un fait à demi indiqué par

M. Robert Dumesnil, dans son précieux livre du *Peintre graveur français*, donne lieu à une hypothèse qui n'a pas été, ce me semble, formulée ; c'est qu'avant d'avoir recours à Jacques Coelemans, Boyer d'Éguilles avait songé à faire accomplir par Barras ce grand projet de la mise en estampes de son superbe cabinet. M. Robert Dumesnil déclare avoir vu un avertissement adressé *aux curieux d'estampes*, non daté, mais signé et gravé par Barras, sur une planche qui dut être mise en tête d'une publication primitive, antérieure à Coelemans. Boyer d'Éguilles et Barras avaient seuls travaillé à cette publication, et l'état des planches, qui ont été conservées dans les éditions de 1709 et de 1744, ou même qui ont été distribuées, dans l'intervalle de cette édition à sa mort, aux amis de Boyer d'Éguilles, a été bien modifié de l'état primitif de l'édition de Barras. — M. Robert Dumesnil a fait un fort bon catalogue et très-détaillé de l'œuvre gravée de Boyer d'Éguilles et de Barras. — Quant au Coelemans, inutile de cataloguer son travail ; il se trouve tout entier dans l'édition de Mariette. Je me bornerai donc à détailler et à multiplier quelques notes sans ordre. M. Robert Dumesnil compte trente-cinq estampes de Barras, en manière noire; vingt-neuf de ces pièces furent exécutées d'après les tableaux du cabinet d'Éguilles. Boyer d'Éguilles en grava huit lui-même d'après sa collection. Dans ce nombre, on fait entrer le portrait de la maîtresse d'Alexandre Véronèse, jolie tête aux cheveux relevés et au col rabattu, que Sébastien Barras ébaucha à l'eau forte, et publia dans son édition avec cette signature : *Sebastianus Barrassius sculpsit Acquis Sextiis* 1691, et que Boyer d'Éguilles finit au burin, en mettant au bas de la bordure ronde l'étoile prise de ses armes, dont il faisait la marque de ses œuvres. On n'a compté parmi les pièces gravées par Barras, d'après les tableaux faisant partie du cabinet d'Éguilles, que celles répétées ensuite par Coelemans dans l'édition Mariette, et ses deux marines, d'après Montagne de Venise. Dans l'exemplaire du cabinet d'Éguilles, qui fait partie du cabinet

royal d'estampes à Paris, se voit une petite gravure, en manière noire, de Barras sans doute, d'après un admirable Vandyck, portrait d'homme à cheveux blancs et à barbe blanche fort courte, à carnation très-fraîche et riche, encadrée d'une haute fraise, lequel se trouve à Aix, dans la maison de Montvallon. Ce portrait, par hasard, n'est point sorti d'Aix; il est certain pour moi qu'il dépendait de l'hôtel d'Éguilles. En dépendaient aussi, non moins certainement, ces autres têtes gravées par Barras: le superbe portrait de la maigre figure de Lazarus Maharkizus, médecin d'Anvers; —le portrait d'un architecte, le poing sur la hanche et drapé dans son manteau aux mille plis miroitant comme un mieris; — encore en était une tête de jeune homme, à cheveux courts et négligés, à grand collet roide, à mine et à barbe maigres, qui est peut-être le portrait de quelque artiste flamand de ce siècle; la figure en est très-fine et intelligente. — Achard prétend que Barras aimait surtout les productions du Flamand Jean Miel, et qu'il le prit souvent pour modèle. Je ne sais sur quoi ces paroles sont fondées. Boyer d'Éguilles avait un beau Bacchus de Jean Miel, que Coelemans grava en 1707, et que Barras grava aussi. C'est la seule pièce d'ailleurs que je sache de lui d'après ce peintre.

La date de 1691, mise plus haut par Barras au-dessous du portrait de la maîtresse d'Alexandre Véronèse, vient en aide à l'hypothèse que j'ai développée d'une entreprise, faite d'abord entre Barras et Boyer d'Éguilles, de graver sans secours étranger les principaux morceaux du cabinet de celui-ci, entreprise sans doute reconnue impossible vers l'année 1695. On ne trouve pas en effet une planche de Coelemans antérieure à l'année 1696, où il grava son portrait à Aix, sans doute en manière d'échantillon et pour montrer son savoir-faire à son nouveau patron. En 1697, il grava le portrait de Boyer d'Éguilles lui-même. Il grava, d'après le Legrand, le père de Boyer d'Éguilles, le Vincent de Boyer-Malherbe. Il grava le grand ***Martyre de saint Barthélemy*** d'après Sébas-

tien Bourdon. Il grava enfin *le portrait d'Honoré Moulin*, d'après l'aquarelle de Boyer d'Éguilles lui-même. — En 98, il grava, encore d'après les dessins de son patron, les titres qui devaient servir de frontispice aux deux parties du recueil d'estampes qu'il allait exécuter; il grava *la Reine des Anges*, d'après Vandyck, qu'il dédia à Pierre Boyer fils de son Mécène; et ainsi, jusqu'en 1709, plus de cent planches furent gravées, tâche fabuleuse, et sans qu'on aperçût presque aucune hâte dans l'exécution.

Coelemans et Barras ont lutté ensemble sur les principales pièces du cabinet d'Éguilles. Tous deux sentaient fort bien la couleur, et l'on ne sait parfois, en certains sujets, quel est celui qui comprend le mieux. Barras a un vif entendement des arts, plus vif peut-être que Coelemans, qui est pourtant d'une nature solide et souple à la fois, et à qui son burin donne souvent victoire. Avec une intelligence égale, leur procédé leur donne à tour de rôle l'avantage : Barras me semble supérieur à Coelemans dans la *Sainte Catherine* du Bassan et la *Sainte Agathe* du Guerchin; Coelemans traduira mieux que Barras un Caravage, ou un Rubens, ou un Castiglione.

Coelemans grava en 1700 une esquisse de *la Mort de Germanicus*, rapportée, j'imagine, par Boyer d'Éguilles, lors de son voyage, qui eut lieu aux environs de la mort de Poussin, en 1665. L'original décorait à Rome le palais Barberini; il dut être facile à un amateur aussi passionné et aussi généreux que Boyer d'Éguilles de se procurer l'une des esquisses des compositions du grand Poussin, qui à ce moment durent être dispersées. Boyer d'Éguilles avait encore de ce glorieux maître *le Repos de David après avoir tué Goliath*, et un autre tableau représentant *un Satyre buvant, un Amour et une Femme nue*, qui fut gravé en 1705 par Coelemans. — Ce fut en 1702 que le même grava la *Sainte Cécile* du Guide, tête d'expression calme et vraiment belle, exécutée dans sa meilleure manière. — *La Vierge apprenant à lire à l'Enfant Jésus*, qu'il

grava l'année suivante d'après le Puget, est enturbanée d'une espèce de coiffe, telle qu'on en voit quelquefois dans le Guide ou plutôt dans le Guerchin. — Le paysage du Puget qui a pour sujet *la Fuite en Égypte* est très-remarquable, je l'ai dû dire, et beau comme un Poussin pour la simplicité, la solidité, et la grandeur. Le sculpteur et l'architecte s'y révèlent dans la perspective des ruines du temple païen, et dans le bas-relief croulé où se voit sculptée une nymphe rattachant une guirlande. — Boyer d'Éguilles qui possédait un paysage peint par un sculpteur, pouvait montrer aussi une Bacchanale, pleine de personnages, peinte par le paysagiste Francisque Millet, né à Anvers comme Coelemans, et qui pouvait être son ami. Coelemans grava le *Silène* de Francisque en 1700.

Au milieu des travaux de ses deux infatigables graveurs, au milieu de ses peintres et de ses sculpteurs, Boyer d'Éguilles ne pouvait demeurer en repos : il dessinait, il peignait, il gravait. J'ai dit la conviction où j'étais, qu'il avait mis la main aux plafonds et aux alcôves peintes de son hôtel d'Éguilles. Son ardeur et sa facilité se portaient vers tous les genres. — Les portraits de sa main que l'on connaisse sont : 1° celui de Richer de Belleval, médecin du roi, professeur d'anatomie et de botanique, nous apprend M. Robert Dumesnil, dans l'université de Montpellier en 1607, puis chancelier de cette université, tête vue de face, garnie d'une grande barbe, et couverte du bonnet de docteur. Un collet blanc retombe sur la robe qui l'enveloppe. « Le fond de ce portrait, dit M. Robert Dumesnil, à qui j'emprunte cette description d'un portrait que je n'ai point rencontré, et qui a donné une longue et parfaite description de l'œuvre gravée de Boyer d'Éguilles, — le fond de ce portrait est légèrement teinté en manière noire, sans nom ni marque. » — 2° le portrait d'Honoré Moulin, son ami : *Sculpta egregii Honorati Moulin Aquensis icon a Jacobo Coelemans, ex cartha quam virtutis et artium Mæcenas, dominus Boyer, velut existima-*

tionis ac benevolentiæ signum, levioris tincturæ aquis lubens breviter adumbravit, anno 1697. Honoré Moulin est représenté jouant d'un grand luth à queue fort longue; sa figure est douce et arquée, ses yeux incertains; il est assis sous une sorte de portique. Au-dessus de la balustrade des colonnes, on aperçoit les têtes d'arbres d'un jardin. Le dessin des raccourcis de ce portrait semble peut-être un peu douteux; l'ordonnance, du reste, en est fort habile.

Un tableau très-intéressant, peint par Boyer d'Eguilles, est celui de l'*Adoration des mages*, dont Mariette, en en publiant la gravure, exécutée par Boyer d'Eguilles lui-même, a ainsi parlé : « Ces sages de l'Orient se prosternent devant l'Enfant-Jésus que la sainte Vierge leur découvre. La composition de ce sujet, sans sortir des règles de la convenance, est tout à fait pittoresque ; et si elle est de l'invention de M. d'Eguilles, comme il y a tout lieu de le présumer, a-t-on eu tort d'annoncer ce connaisseur comme un homme qui était plus qu'initié dans la peinture, et qui était en état d'en donner des leçons ? » — L'arrangement de *l'Adoration des mages* est excellent. C'est un groupe unique. Joseph étend sa main vers les rois. Marie découvre l'Enfant, qui dort à terre, et vers lequel s'agenouillent et se penchent trois rois mages. L'encens qui fume voile à demi la figure du roi éthiopien. De deux serviteurs posés derrière eux, l'un, noir, plus éloigné, est monté sur un cheval ; l'autre soutient la queue de la robe du vieux roi, le plus rapproché. Derrière le groupe se voient deux colonnes tronquées et un fond de paysage. — La gravure de ce morceau est assez maladroite.

On peut penser qu'appartiennent encore d'invention à Boyer d'Eguilles deux petits sujets, gravés par lui, représentant, l'un, le petit Jésus, debout et nu, considérant une petite croix et entouré de têtes d'anges, avec cette épigraphe : *O crux spes unica ;* l'autre, l'Enfant-Jésus debout, embrassant le petit saint Jean à genoux. C'est du plus fin burin de Boyer d'Eguilles; Coelemans n'eût pas mieux fait. Les enfants sont

posés et arrangés d'une charmante manière, et modelés comme Puget.

Boyer d'Eguilles a montré une rare intelligence dans la gravure de cinq petits paysages, dont trois doivent lui être attribués pour la composition. M. Robert Dumesnil les a décrits ainsi : « 1° A droite est un pont de pierre, d'où vient une rivière qui baigne le devant de l'estampe dans toute sa largeur. Ce pont aboutit à une colline garnie de deux bouquets d'arbres occupant la gauche de ce morceau, qui est bordé d'un double trait dans la marge, la marque du maître. — 2° Autre. Une colline qui, se tirant de la gauche, vient aboutir en pointe près du bord droit de la planche. Elle est garnie de deux bouquets d'arbres et bordée par un chemin qui aboutit au fond, où l'on remarque une rivière que domine une chaîne de hautes montagnes. — 3° Autre. Sur le premier plan est une butte couronnée de trois arbres. Au fond est une fabrique, dans un enclos ceint de murailles. » — Il a gravé et signé de son étoile deux paysages, sous lesquels il est écrit : *Brecour pinxit.* On trouve aussi ces deux pièces sans l'étoile. Cet état, pense-t-on, se rapporte à la publication primitive de Barras. Les deux paysages de ce Brecour, peintre inconnu, qui composait dans la manière du Gouaspre ou du Francisque, faisaient, j'imagine, partie de la collection d'Eguilles. — Ces petits paysages à l'eau forte, de Boyer d'Eguilles, sont pleins de vigueur, de naïveté et d'effet. Les lumières y sont finement entendues ; ses lointains sont plaisants et ont de la grandeur. Le plus petit qu'il ait gravé d'après Brecour est compris avec une haute science.

Boyer d'Eguilles ne voulut point n'avoir pas mis la main à ce magnifique recueil qui s'apprêtait pour sa gloire par les soins de Coelemans et de Barras. Ce recueil devant être divisé en deux parties, il dessina deux *sujets allégoriques servant de frontispices*. Dans le premier « l'on voit, dit Mariette, la Vérité qui, à l'aide du Temps, se débarrasse des voiles qui l'enveloppaient. Il a été gravé sur un dessin de M. d'Aguilles.

L'esprit rempli des idées neuves de l'illustre Puget, il semble que M. d'Aguilles ait voulu jeter dans la sienne quelques étincelles de ce feu qui anime les productions de son ami. » Dans le second dessin, l'on voit « des génies levant un rideau sous lequel est une toile posée sur son chevalet, et qui n'attend que la main du peintre. Ce sujet, qui sert de frontispice à la seconde partie des tableaux de M. Boyer d'Aguilles, a été gravé sur son dessin, et il est, comme celui de la première partie, tout à fait dans la manière du célèbre Puget. » — C'est, en effet, du Puget tout pur ; mêmes types, mêmes formes sculpturales. — Au titre du premier frontispice, sur le rocher contre lequel s'appuient les petits génies, on lit : « Première partie des tableaux du cabinet de M^sre^ J. B. Boyer, chevalier, seigneur d'Aguilles, Sainte-Foy, Argens et Taradel, con^er^ au parlement de Provence. Gravez par Seb. Barras et Jac. Coelemans, à Aix. »

Boyer d'Eguilles a choisi pour graver, entre les tableaux de son cabinet, *la Vierge de douleurs*, d'après le Tintoret ; il acheva cette planche conjointement avec Barras. — Il exécuta au burin *le Mariage spirituel de sainte Catherine*, d'après Andrea del Sarto ; à la manière noire, un *Saint Jean-Baptiste*, d'après Manfredi. « On rencontre, observe M. Robert Dumesnil, des épreuves au bas desquelles se voit l'empreinte d'une petite planche auxiliaire offrant un cartouche dans lequel on lit : *Saint Jean-Baptiste, d'après le tableau du Manfredi* ; au-dessous est l'étoile. Ces épreuves se rapportent à l'édition antérieure à Coelemans, publiée par Barras. » — Au burin, un autre *Saint Jean-Baptiste*, d'après Annibal Carrache ; dans la marge : *La voye de celui qui crie dans le dézert, d'après le tableau d'Annibal Carrache.* Celui-ci porte de même l'étoile, et a été conservé dans l'édition de Mariette ; avant l'étoile, il avait fait partie de l'édition de Barras. — D'après Nicolas Loir, *l'Annonciation*. — D'après le Castiglione, *Marche d'un patriarche entouré de ses troupeaux*. — D'après le Guide, une *Sainte Famille* et *l'Homme de dou-*

leurs.—Au burin, conservée dans l'édition de Mariette, *la Magdelène, d'après le tableau de F. Romanel.* C'est peut-être en passant par Aix, alors qu'il complimenta hautement Daret, que Romanelli avait laissé cette toile. Le Tintoret avait dans le cabinet d'Eguilles une vieille Magdeleine épuisée, dont le sentiment était mille fois plus beau que celui de cette coquette de Romanelli. — On connaît encore, gravée par Boyer d'Eguilles, une académie d'après le Cigoli, représentant un homme nu dans un paysage, saisissant de ses mains les branches d'un arbre; et, d'après le même, une autre académie d'homme nu tenant une faucille. Cette belle académie du Cigoli a été gravée par les trois maîtres graveurs de l'hôtel d'Eguilles, Coelemans, Barras et Boyer d'Eguilles. Il paraît que celui-ci aimait assez ces luttes, qui se sont répétées plus d'une fois. Je dirai que, dans le concours du Cigoli, la petite eau-forte de Boyer a ma préférence ; elle est plus nerveuse et plus vivante. Barras a le dessous : son procédé est trop mou pour le sujet. — Une autre fois Boyer d'Eguilles lutta encore heureusement contre Coelemans. Le modèle était une superbe petite esquisse du Castiglione, représentant *Moyse ensevelissant dans le sable l'Egyptien qu'il avait tué.* Boyer d'Eguilles, dans son eau-forte, a conservé, je crois, plus de mouvement et de terreur que Coelemans. Enfin, Boyer avait composé très-savamment et gravé au burin un groupe, dont j'ai parlé, de trois enfants plafonnant, dont l'un tient un rameau de laurier, et les deux autres les instruments de la peinture et de la musique. Les petits génies sont bien lancés, ils plafonnent fort bien, et l'arrangement en est parfait. Cette jolie pièce était destinée, sans aucun doute, à servir de cul-de-lampe dans le recueil, et Mariette lui a conservé cet usage.

Tout était prêt pour la publication des estampes du cabinet de Boyer d'Éguilles; une quinzaine d'années — chose incroyable — avaient suffi à cet immense labeur. Le noble collectionneur allait jouir de l'admiration, propagée au loin, de son superbe recueil. Jacques Coelemans (le titre était déjà

gravé) prenait la qualité d'éditeur. Quelques exemplaires même sans doute avaient déjà été distribués, quand la mort frappa Jean-Baptiste Boyer d'Éguilles, le 4 octobre 1709. Il fut enterré aux Minimes d'Aix, dans le tombeau qui avait servi à ses pères et à Marc-Antoine de Malherbe et devait servir à ses descendants. Il n'avait pas encore accompli sa soixante-quatrième année; mais déjà il avait vu partir de ce monde ce qu'il aimait davantage et qui l'aidait le mieux dans son œuvre. Son maître vénéré, son guide, Pierre Puget était mort il y avait quinze ans, — Sébastien Barras, il y avait six ans. Dieu avait donné juste le temps à Boyer d'Éguilles de voir mener à bout la tâche qu'il s'était faite, mais, hélas! sans la faveur de jouir de son succès.

Coelemans, seul survivant, demeura chargé des soins de la publication. Le *Recueil des plus beaux tableaux du cabinet de messire Jean-Baptiste Boyer, seigneur d'Aguilles, conseiller au parlement de Provence*, fut mis en vente *à Aix, chez Jacques Coelemans, marchand et graveur en taille douce à la place proche la porte des Révérends Pères prêcheurs*, en 1709. — Les habitudes de ce brave Anversois étaient si bien prises dans Aix, que le but qui l'avait attiré en Provence une fois atteint par la mise au jour du cabinet d'Éguilles, il ne put se séparer de ce pays pour s'en retourner vers le sien. Il continua d'y travailler, toujours sans doute sous l'intime patronage de ce Pierre Boyer d'Éguilles, le fils de son Mécène, auquel il avait dédié, en 1698, la Reine des Anges de Van-Dyck. Mais Coelemans se faisait vieux, et sa main n'avait plus ni la légèreté, ni même l'intelligence d'autrefois. Mariette signale déjà l'inhabileté de la vieillesse de Coelemans, privée des conseils de Boyer d'Éguilles, à propos de la gravure qu'il fit, d'après la peinture de Finsonius, du portrait de Jean-Baptiste Boyer, le neveu de Malherbe. Deux ans après la mort de Boyer d'Éguilles, en 1711, Coelemans gravait un effroyable portrait du roi René qu'il dédiait à l'illustrissime président Lebret. Longtemps, bien longtemps après cette planche, Jac-

ques Coelemans mourut à Aix en 1735. Il s'éteignait le dernier de ceux qui avaient travaillé à l'édification et à la glorification de l'hôtel d'Éguilles. Neuf années après sa mort, Mariette publia à Paris une seconde édition du cabinet d'Éguilles, sous ce titre : « Recueil d'estampes d'après les tableaux des peintres le plus célèbres d'Italie, des Pays-Bas et de France, qui sont à Aix dans le cabinet de M. Boyer d'Aguilles, procureur général du roi au parlement de Provence, gravées par Jacques Coelemans d'Anvers, par les soins et sous la direction de monsieur Jean-Baptiste Boyer d'Aguilles, conseiller au même parlement. Avec une description de chaque tableau et le caractère de chaque peintre. A Paris, chez Pierre Jean Mariette, rue Saint-Jacques, aux colonnes d'Hercule, 1744. » — Dans cette édition nouvelle ne furent conservées de Barras que deux planches de marines d'après Renaud Montagne. Les autres sans doute s'étaient perdues. Par compensation entrèrent dans l'édition de Mariette plusieurs planches de Coelemans qui n'avaient point été insérées dans les exemplaires de 1709. — Plus tard encore, celle de Mariette s'étant trouvée épuisée, une dernière édition du cabinet d'Éguilles fut publiée par François Basan.

Puis ce fameux cabinet d'Éguilles qui avait englouti tant de richesses, et dépensé la vie de trois hautes intelligences, fut détruit, ou dispersé, ou exporté. Impossible de dire où en sont allés les précieux morceaux. A peine en trouve-t-on un ou deux à Aix, parmi tant de milliers de tableaux qui s'y conservent. Au Louvre, je ne reconnais que l'*Alexandre visitant le tombeau d'Achille*, peint par Seb. Bourdon. « Plusieurs de ces beaux tableaux du cabinet d'Éguilles, répondait obligeamment M. Pons à mes questions, auront été détruits sans doute, mais il doit en exister encore plusieurs dans les divers cabinets de l'Europe. Il y a trente ou quarante ans qu'on retrouva ici dans je ne sais quel hôtel les deux grands tableaux du Caravage qu'ont gravés Barras et Coelemans, représentant, l'un l'entrevue de Rachel et de Jacob, l'autre les noces de Rachel

et de Jacob ; le premier était tout à fait détruit et fut abandonné ; le second, celui des noces, quoique ayant souffert, offrait cependant encore de fort belles parties ; il fut acheté par M. Sallier et faisait l'admiration des connaisseurs ; je me le rappelle fort bien. Il fut vendu, il y a quatre ou cinq ans, à un marchand de Paris par M. Sallier fils, qui m'a dit que son père refusa un jour 14,000 francs de cette belle toile.—Je crois me souvenir d'avoir vu, l'année passée, dans le beau cabinet de M. de Montcalm à Montpellier, une petite Sainte Famille du Bourdon provenant du cabinet d'Éguilles ; la gravure de Coelemans était encadrée au-dessous.—Quant au moment de la dispersion de ce cabinet, je n'ai rien su de précis à cet égard ; il me semble qu'il devait être déjà démembré avant 93 ; car si, à cette époque, il eût encore été tout à fait intact, et si alors il eût été pillé, ce fait se trouverait clairement énoncé dans les manuscrits de M. de Saint-Vincens, qui nous a conservé le souvenir de plusieurs actes de vandalisme analogues. » Boyer d'Éguilles eut pour sa gloire une saine inspiration, le jour où il conçut l'idée de réunir, en un livre aux pages splendides, ces compositions des plus grands maîtres en l'art de peindre, qui avaient illustré les murailles de son hôtel. Il n'eut que le tort d'y omettre en frontispice la gravure du beau dessin que lui présenta Pierre Puget, comme projet de cet hôtel. Barras aussi eut le tort envers nous de n'y point graver ses plafonds. — Dans quelques années, en effet, la magnificence de Boyer d'Éguilles ne vivra plus que dans ce recueil d'estampes qui n'occupa qu'une moitié de ses richesses et de ses pensées, et quant à l'autre moitié, rappelez-vous les salles dégradées et désolées à travers lesquelles je vous ai promenés avec moi, lecteurs, au commencement de ce travail.

CURIEUSE HISTOIRE

D'UN TABLEAU DU MUSÉE DE CAEN.

CURIEUSE HISTOIRE

D'UN TABLEAU DU MUSÉE DE CAEN.

Parmi les tableaux qui décorent le Musée de Caen, se remarque, pour sa grande hauteur plutôt que pour ses grandes qualités, une peinture de Charles Lebrun que le catalogue décrit ainsi : « Jésus reçoit humblement l'eau sainte des mains de son précurseur, tandis que le Saint-Esprit, entouré d'anges en adoration, descend sur sa tête; une femme qui attend le baptême regarde saint Jean et l'Homme-Dieu. »

Ce tableau est effacé et perdu dans la galerie municipale. Pourtant son histoire est intéressante; les trois pièces que je vais citer vont la résumer.

Huet, le célèbre évêque d'Avranches, dit ceci dans son livre des *Origines de Caen*, sa patrie :

« Je me sais bon gré d'avoir autrefois obtenu de M. Lebrun, » peintre fameux, au fort même de ses grands et magnifi- » ques travaux dont le Roi le chargeoit, et qui parent au- » jourd'hui les maisons royales, qu'il voulût contribuer à la » décoration de cette église, où j'ai reçu le saint baptême, par » l'excellent tableau du baptême de Notre-Seigneur. »

[1] Observons que cet unique spectateur du baptême du Christ n'est pas une femme, mais un homme, et ajoutons que le paysage qui encaisse le fleuve du Jourdain est vraiment beau : Lebrun s'est souvenu de son vieux maître le Poussin.

C'était, en effet, chose bien difficile de faire peindre à Lebrun, vers l'année 1670, un tableau d'église pour une ville de province, et vraiment le bon savant pouvait y trouver une gloriole. Car pendant trente années, de 1662, époque où il fut fait premier peintre de Sa Majesté et chevalier de Saint-Michel, à 1690, époque de sa mort, jamais peintre ne fut plus occupé sans repos ni trêve, plus convié à de gigantesques commandes, plus pressé, plus assailli, et jamais peintre aussi ne soutint mieux le lourd gouvernement des beaux-arts sous un règne magnifique, que *le célèbre et illustre le Jules Romain français, monsieur Lebrun*, comme disait quelqu'un d'alors.

1670 ! mais c'était l'heure la plus embesognée de cette vie trop remplie ; c'étaient, après les plafonds de Vaux, ceux de Sceaux et de Versailles, et les victoires d'Alexandre, et les escaliers et les galeries, et les fêtes de la cour, qu'il ordonnait pour sa part, et les portraits, et les premières cérémonies et batailles du roi, et l'Académie de peinture à relever, et l'école des Français à Rome à établir, et la sienne à Paris à diriger; dix têtes moins alertes n'y auraient pas suffi. Il y avait donc de quoi se vanter d'avoir obtenu de Lebrun, précisément en ces années-là, un fort grand tableau pour le maître-autel de l'église de Saint-Jean à Caen. Mais Huet paraît s'être un peu flatté en attribuant à sa seule influence une aussi extraordinaire faveur. Une lettre (inédite) existe de Charles Lebrun, adressée le 13 avril 1670, *à M. Huet, chez madame de Reuilly*. La voici :

» Monsieur, j'ai un extrême regret de ne m'être pas trouvé
» au logis [1], lorsque vous y êtes venu. J'irai chez vous vous
» en faire mes excuses et vous en témoigner ma douleur. Je
» vous dirai cependant, monsieur, qu'on a travaillé ici tous
» les jours au tableau du Baptême de saint Jean, que je tra-

[1] Lebrun demeurait aux Gobelins. Le roi l'avait logé là pour qu'il y fît des dessins et des cartons.

» vaille à le finir au premier jour pour l'envoyer à Can (*sic*)
» au commencement de l'été. C'est avec bien du déplaisir que
» j'ai gardé si longtemps ce tableau chez moi. Mais je vous
» dirai qu'il n'y a pas tout à fait de ma faute, car, lorsque
» M. de Blemur me proposa de faire ce tableau, il ne me
» parla que du dessin et de le faire faire par un autre. Depuis
» il m'a dit qu'on désiroit que j'y travaillasse de ma main,
» et comme je n'ai pas de temps à moi, je suis obligé de dé-
» rober le temps qu'il me faut consacrer à ce tableau à mes
» heures de repos, et n'en ayant que peu, j'ai eu de la peine
» à trouver celui qu'il a fallu donner à cet ouvrage. Mais
» puisque M. Perrault est content que je l'achève prompte-
» ment, et qu'il m'a écrit pour cela, je vous assure que je vais
» travailler assidûment pour vous contenter, monsieur, et
» messieurs les marguilliers. Ayez la bonté, s'il vous plaît,
» de les en assurer et de me croire parfaitement, comme je
» suis, monsieur, votre très-humble et très-obéissant servi-
» teur.

» LEBRUN. »

Cette lettre dit beaucoup, et explique suffisamment les positions. Les marguilliers de Saint-Jean désirent un tableau d'importance pour leur maître-autel. Huet s'en mêle par une pieuse reconnaissance pour l'église. Le souverain honneur serait d'avoir un tableau de M. Lebrun, le premier peintre du Roi et de son temps. Tout se faisait alors avec une prudente diplomatie. On met en avant M. de Blemur, qui va prier M. Lebrun de composer un sujet. M. de Blemur était soutenu en arrière par Huet et ceux de ses amis de Paris qu'il sait approchant Lebrun. Perrault, Charles Perrault, avec lequel l'évêque d'Avranches entretenait correspondance, est mis en mouvement... Lebrun s'engage... un dessin lui coûtait si peu !... Le dessin fait, il en confie l'exécution à son frère ou à Vernansal ou à tel autre : voilà ce dont on était convenu. Mais les Caenais sont devenus plus exigeants par le premier accès. M. de Blemur revient à la charge. Lebrun consent à

y mettre un peu la main, à retoucher l'œuvre de l'élève ; mais alors le tableau s'achèvera aux heures perdues, et s'expédiera Dieu sait quand. Les marguilliers s'impatientent. Huet étant venu à Paris et logeant chez madame de Reuilly, donne un dernier assaut, lance Perrault et paye lui-même de sa personne. A ce harcellement, déjà très-méritoire, doit se borner, je crois, la gloire de M. d'Avranches. Lebrun se met enfin sérieusement à la tâche. Mais, comme un suprême orgueilleux qu'il était, et s'amourachant de toutes ses œuvres, il prend goût à son Baptême de saint Jean, le repasse entièrement de sa main, et enfin le laisse partir à regret pour une ville éloignée, dont il ne savait pas écrire le nom. Ce tableau fit merveille à Caen; on ne connaissait que lui entre tous.

« Le tableau du grand autel de notre paroisse de Saint-Jean » en cette ville de Caen, dit M. de Segrais, dans ses *Mémoires* » *anecdotes*, qui représente le baptême de Notre-Seigneur, est » de M. Lebrun. Il en faisoit une si grande estime, que peu » d'années avant que de mourir, il offroit d'en donner une » somme très-considérable, beaucoup au-dessus de ce qu'il » en avoit reçu. »

Il paraît que l'église ayant eu tant de peine à obtenir ce tableau ne voulut s'en dessaisir à aucun prix, car il s'y trouvait encore au moment de la révolution, et les dangers qu'il courut alors furent grands. Pour sauver les tableaux d'église de la pique et de la hache, on écrivait sur chacun d'eux en longues lettres blanches, raconte M. Georges Mancel, la légende salutaire: *Gardé pour le Musée.* Puis, par plus de prudence encore, on barbouilla de craie les meilleures toiles : le Baptême de saint Jean fut de celles-là.

Enfin, après avoir passé en 1795 par la Gloriette, ci-devant église des Jésuites, avec les autres tableaux sauvés, il entra enfin dans la galerie de l'hôtel de ville, ancien séminaire des Eudistes, où il figure aujourd'hui. J'ai dit qu'il y figurait assez tristement; il y languit, et ce serait lui rendre la vie, l'honneur et la beauté des souvenirs, que de le replacer sur

cet autel pour lequel il fut composé. Les Musées sont faits pour retenir les tableaux courants qui ne savent où prendre gîte. Mais ceux qui se rattachent par quelque intérêt à l'histoire d'une église ou d'un monument n'en devraient jamais être retirés, ou si quelque nécessité violente les en fait un instant sortir, ce moment passé, ils y doivent rentrer. La perte de ce tableau n'appauvrirait point le Musée ; et vraiment c'est pitié de voir nos pauvres églises aussi misérablement pillées et dégarnies, et les maisons divines décorées seulement de peintures dont le plus ignorant bourgeois ne voudrait souvent pas chez lui.

JEAN DE SAINT-IGNY.

JEAN DE SAINT-IGNY.

Nul n'est prophète en son pays ; il n'est pas de pays qui sache mieux que la Normandie donner justice à ce triste dicton, qui sache mieux renier ses enfants ou les mieux oublier. Elle en a trop porté d'illustres, et il est vrai que quand la famille est nombreuse, la mère trouve en son cœur moins d'amour jaloux pour chacun des siens.

Alors que l'impiété grossière des sans-culottes viola le sanctuaire des églises chrétiennes, les tableaux qui les décoraient furent arrachés des murs, et c'est miracle qu'il se soit trouvé des hommes d'assez grand sang-froid pour leur clouer au cadre un bonnet phrygien et les sauver à leur ville. Les peintures ainsi recueillies ont été dans toutes nos provinces la précieuse origine et les pierres de fondement de nos musées municipaux. L'heure vint à Rouen de débrouiller, de décrasser, de reconnaître et de cataloguer les Lahire, les Vouet, les Jouvenet, les Restout, les Deshays, échappés à la pique des furieux : et voilà que dans ce fouillis inestimable se rencontrèrent deux superbes grisailles tirées de je ne sais quel couvent dont elles portaient en un coin l'hiéroglyphe sacré. Toutes deux étaient signées fort au long : *de Saint-Igny in et fec* 1636. L'on fut sans doute très-embarrassé de ce nom que personne ne connaissait, et l'on eut hâte de s'en défaire.

Adrien Pasquier, l'ouvrier cordonnier de Rouen, qui achevait la prodigieuse compilation manuscrite de son *Dictionnaire historique et critique des hommes illustres de la province de Normandie*, y inséra cette brève notice, la seule qui existe sur Saint-Igny.

« Saint-Igny, peintre, est né à Rouen dans le seizième siècle. On ne possède de lui que deux tableaux en grisaille signés de son nom en toutes lettres. Ils étaient tous les deux au musée de cette ville; on les en a retirés pour en décorer Saint-Godard, une de nos églises; l'une représente *l'Adoration des Mages* et l'autre *l'Adoration des Bergers*. Il est mort en 1630. — Extrait de l'abrégé de cosmographie d'Oursel et du sieur Guilbert. »

Il ne faut point chercher les deux tableaux de Saint-Igny dans l'église Saint-Godard. On les trouve dans la chapelle Saint-Yon, attenant à l'hospice des fous. — Ces deux grandes grisailles sont rehaussées par rares endroits d'une touche de couleur pâle. L'ordonnance et le pinceau sont larges et habiles, et l'aspect est coloré; les postures sont moins tourmentées, les figures moins maniérées que dans ses dessins antérieurs dont je vous parlerai. L'école de Vouet s'y manifeste, mais Saint-Igny, quoique bien assagi, est encore le plus coquet des élèves de Vouet. Ses vierges sont gracieuses, les costumes pleins de caprices; les panaches, les casques en formes de salades dont sont coiffés les gardes qui portent les drapeaux derrière les rois, toute cette fantaisie est ravissante. Mais où se retrouve le mieux l'ancien Saint-Igny, c'est dans les délicieux pages porte-queues, et leurs toques à créneaux, et leurs petites perruques et leurs minois de 1636. Saint-Igny, quoi qu'il ait voulu faire, s'est toujours montré un des plus habiles peintres de costumes qui aient vécu; c'était là son génie. Mêlés aux bergers comme aux rois, se voient des moines à coule blanche, ceux sans doute pour lesquels Saint-Igny avait composé ces deux toiles curieuses. — Dites, ne vaudrait-il pas mieux considérer à l'aise ces seules pièces

d'un excellent peintre rouennais, dans la galerie de Saint-Ouen, où les passants pourraient apprendre son nom, que les cacher en une chapelle ignorée, dont les portes s'ouvrent à regret deux heures en la semaine? Mais au lieu des Letellier, des Sacquespée et des Saint-Igny, cela vous fait plus grand honneur, n'est-ce pas, de montrer au voyageur des copies avouées de Flandre ou d'Italie?

Saint-Igny, avant de venir peindre à Rouen, sa patrie, les deux scènes sacrées où la peinture religieuse admet le plus volontiers le caprice des costumes, avait beaucoup dessiné, gravé, et n'était pas sans renom parmi les artistes de son temps. L'examen de son œuvre et de sa manière désigne clairement son premier maître, qui fut Rabel. Il y eut deux Rabel, Jean et Daniel. C'est au plus ancien que Malherbe adressa le sonnet sur un livre de fleurs qui commence par :

Quelques louanges nompareilles
Qu'ait Apelle encore aujourd'huy,
Cet ouvrage plein de merveilles
Met Rabel au-dessus de luy.

Et pour moi je pense que c'est à Daniel qu'il faut appliquer ces vers de M. de Chelande cités par Ménage à propos du sonnet de Malherbe :

Ingénieux Rabel, de qui la docte main
Ne cédera jamais au tempeste Romain.

Saint-Igny suivit tout d'abord ce Daniel Rabel, excellent graveur, très-habile homme, et qui travaillait encore en 1630. La tabagie de Rabel dont l'épigraphe commence ainsi :

Le jeu, le vin, le tabac et les dames,
Sont des plaisirs qui ravissent nos âmes,

est le prototype de celles de Saint-Igny. Rabel avait fait, avant

Saint-Igny, Callot et Abraham Bosse, une delicieuse série de dames costumées. Les premiers vers du titre sont:

Voici comme l'on s'accommode
Tant à la ville qu'à la cour...

A la différence près de la mode qui est plus ancienne, le trait, les allures, la tournure, jusqu'à la roideur dans l'élégance, sont les mêmes que dans Saint-Igny; les fonds sont aussi des paysages; sa pointe est bien plus adroite que celle de Briot, et les têtes en sont infiniment spirituelles et gracieuses.

Ce Briot que je viens de nommer est le premier que je sache avoir gravé des dessins de Saint-Igny. Isaac Briot avait commencé à graver dans l'autre siècle avant peut-être que notre Rouennais ne fût né. J'ai vu de lui une suite incomplète de dix pièces, que l'on ne trouve point dans son œuvre au cabinet d'estampes de la Bibliothèque Royale. Cette suite a pour titre: *Éléments de pourtraiture ou la méthode de représenter et pourtraire toutes les parties du corps humain, par le sieur de Saint-Igny. — Saint Igny inve. Briot sculp. Dauvel excu. Cum privilegio*. Briot était contemporain des Rabel, et c'est sans doute pour cette raison que Saint-Igny lui confia d'abord ses dessins. Sa pointe d'ailleurs était grosse et un peu lourde [1].

Avant d'entrer dans le détail de l'œuvre gravée de mon Rouennais, c'est peut-être ici le lieu de dire que tous les morceaux en sont très-rares et manquent aux plus riches collec-

[1] Dans le *Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille-douce, avec un dénombrement des pièces qui y sont contenues,— fait à Paris en l'année 1666, — par M. de Marolles, abbé de Villeloin,* — on trouve au numéro CXCVI : *un livre de portraiture*, composé d'une quarantaine de séries de différents maîtres, parmi lesquelles « un livre intitulé *Diversités d'habillemens à la mode*, etc., de l'invention de S. Igni, et gravé par Briot de 15 pièces. » — Dans le même volume : « autres livres de portraiture de S. Igny. »

tions, voire à celle de la Bibliothèque Royale, ridiculement insoucieuse de l'école française.

Notons aussi que Saint-Igny, tout en complaisant au goût marqué de son temps pour ces séries de costumes dont alors on était si friand que Bosse, Leblond, Michel Lasne, Huret et tant d'autres ont usé leur vie à en composer de toutes sortes, et trouvant à y développer la véritable veine de son génie, ne copia personne et dépassa les plus habiles et Callot lui-même en certain point. Ses personnages et ses costumes sont à lui; et s'il ne vaut Callot pour la franchise et la vivacité du trait, il a de plus que le Lorrain une certaine délicatesse noble dans le geste qui sent mieux son gentilhomme. C'est de lui et non de Callot que Bosse prit des leçons pour dessiner ses jeunes gens de cour.

De toutes les suites de costumes signées de Saint-Igny, je crois les *Eléments de pourtraiture* et les autres gravées par Briot, les premières en date; mais du reste la différence des temps n'est point sensible et la mode est la même. Si la dernière est de 1630, les *Éléments de portraiture* ne peuvent remonter au delà de 1626 ou 1625. Ce sont des gentilshommes montant ou descendant des degrés; point encore de fonds de paysages. La tournure des personnages est, comme elle le sera toujours, fière et campée hardiment. Ils portent aisément l'élégance de leur habit; leur épée balle, leur manteau est bien relevé sous le bras, ou jeté sur l'épaule, au-devant du nez; une longue mèche de la chevelure tombe sur les reins ou voltige au vent. — Les pièces de cette suite de Briot sont numérotées.

Mais vers le même temps, pour son bonheur, Saint-Igny se livra à l'homme né pour le comprendre et le traduire mieux qu'aucun, au Tourangeau Abraham Bosse. Le cordonnier Pasquier prétend que Saint-Igny était né dans le seizième siècle. C'était certainement dans les dernières années de ce siècle; je trouve dans tout ce qu'a fait Saint-Igny une verve si juvenile, que j'ai peine à me figurer qu'il n'ait point tra-

vaillé et ne soit point mort jeune. Il lui fallait de jeunes graveurs, et qui entendissent mieux la coquetterie que Briot.

Dans une courte notice qu'il a mise en tête de sa *Table des œuvres d'Abraham Bosse de Tours, dessinateur et graveur à l'eau-forte,* manuscrit conservé au cabinet d'estampes de la Bibliothèque Royale, Mariette dit : « Ce qu'il a exécuté à l'eau-forte vient d'après ses propres dessins, car il inventait aussi et même avec assez de facilité, surtout des sujets de modes de son temps. C'est à quoi il était le plus propre ; il y représentait ce qui se passe tous les jours dans la vie civile, et cela d'une façon tout à fait naïve et si vraie que l'on ne peut guère rien désirer de plus intéressant ; que s'il était exact à bien exprimer les différents usages de son siècle, il n'était pas moins circonspect à observer toutes les règles de la perspective, parce qu'il était persuadé qu'on ne pouvait se vanter d'être peintre, si l'on n'était tout à fait consommé dans cette science... » Ces lignes de Mariette s'appliquent aussi justement à Saint-Igny qu'à son graveur.

Me servant de cette *Table des œuvres d'Abraham Bosse* par Mariette, pour cataloguer le Saint-Igny, je cite d'abord : « Un écuyer à cheval, et un autre dans une attitude différente. Ces deux pièces, gravées d'après Jean de Saint-Igny, sont de la première manière de Bosse. » — Ces gentilshommes à cheval galopent tous deux en élégant costume, et la canne au poing et la plume flottante, au bord de rivières ou d'étangs bordés de châteaux ou de ruines et semés d'îles. Les deux gravures sont signées *de Saint-Igny inven. — Cum privilegio regis. F. L. D. Ciartres excu. — Bosse incidit.* (H. 11 c. 4 mil. L. 18 c. 4 m.)

Puis vient : *Le jardin de la noblesse françoise dans le quel se peut cueillir leur manierre de vettements. F. L. D. Ciartres excudit. A°-1629 avec privilége du Roy, à Paris, chez Melchior Tavernier, graveur et imprimeur du Roy pour les tailles douces, demeurant en lisle du palais, sur le quay qui regarde la Mégisserie, à l'Espic d'or.* « Au nombre de treize pièces,

note Mariette, gravées par Bosse, quelques-unes sur ses dessins et la plus grande partie d'après ceux de Jean de Saint-Igny. Elles sont gravées dans la manière de Rabel, les têtes pointillées. Il y en a une parmi d'un homme vu par devant, ayant le bras appuyé sur la hanche et une plume sur son chapeau, que je ne crois pas de la suite. » (H. 14 c. 3 mil. L. 9 c. 5 m.) Les huit pièces du *Jardin de la noblesse françoise* qui porte le nom de Saint-Igny, sont toutes des costumes d'hommes; quelques-unes même non signées par Bosse, pourraient encore être de son dessin. Le titre inventé par Bosse représente en effet des gentilshommes et des dames se promenant dans un jardin à charmilles. Les huit jeunes gens de Saint-Igny sont tous infiniment agréables, pleins de la grâce jeune et fière et un peu fanfaronne de son temps, tous le jarret ferme, le manteau bien retenu par le bras gauche sur l'épée, portant cette mine haute, gaie, jeune et insouciante que l'on aime tant dans les saintes de Zurbaran et les hommes d'armes d'Albert Durer, le geste brave, les cheveux bien jetés au vent, et la plume bien tombante. Les fonds en sont de belles seigneuries, ou de beaux jardins princiers, ou de vieux et d'orgueilleux donjons.

Mais là où Saint-Igny se montre le plus lui-même et le mieux normand, c'est dans *la Noblesse françoise à l'église, dédiée à mesire Claude Maugis, conseiller aulmosnier du Roy et de la Roine mère du Roy, abbé de Saint-Ambroise, inventée par le sieur de Saint-Igny,—à Paris, chez l'autheur, demeurant au faubourg Saint-Germain, proche de la porte de Bussy, au Grand Turc, avec privilège du Roy.* Ces dernières lignes sont intéressantes en ce qu'elles nous indiquent le logis qu'occupait Saint-Igny, et nous apprennent que, suivant une mode qui s'est longtemps conservée, puisque notre Robert Lefèvre vendait encore chez lui, rue d'Orléans Saint-Honoré, la gravure de son tableau, *Vénus désarmant l'Amour*, Saint-Igny publiait et s'était fait lui-même, pour le moment, marchand de sa *Noblesse française à l'église.* La signature de

chaque pièce le répétait d'ailleurs : *de Saint-Igny inven. et excud. cum pri. Regis. — Bosse incidit*; il ne tarda pas pourtant à en céder la publication à *François l'Anglois dit Chiartres* ou *Ciartres*, qui mit sur une édition nouvelle son nom et son enseigne : *rue Saint-Jacques, aux colonnes d'Hercule contre le Lyon d'argent, avec privilége du Roy*. Ce Ciartres était le grand éditeur des gravures du temps, et il avait acquis de même la publication du *Jardin de la noblesse françoise*, car une édition, que je suppose être la première, ne porte point le nom de Ciartres au dessus de *A*° 1629. Mariette compte quatorze pièces dans cette série ; quoiqu'il n'y ait point de date, il leur assigne l'année 1630 environ ; elles sont gravées, ajoute-t-il, dans le goût de Rabel. Dans les différents recueils que j'ai vus de la *Noblesse françoise à l'église*, je n'ai jamais compté que douze pièces et le titre, treize en tout (h. 14 c., l. 9 c. 2 m.). Saint-Igny y représente six gentilshommes et six dames en beau costume, debout ou agenouillés ou se promenant dans de délicieuses cathédrales gothiques pleines du souvenir de Rouen sa bonne patrie. On y voit de magnifiques rosaces, de gracieuses nefs, de fines et légères colonnades, des chevaliers sur leurs tombeaux ; on croit être à Saint-Patrice, à Notre-Dame, à Saint-Ouen : de belles galeries ogivales, des bénitiers, et là, à genoux sur leurs coussins, ou accoudés sur leur prie-Dieu, ou sur une balustrade, des gentilshommes mignons, à collets de mille francs et à bottes éperonnées, faisant leurs dévotions et lisant leur missel. Les dames ont des plumes et des perles dans les cheveux ; l'une est agenouillée, mains jointes, sur les dalles d'une chapelle gothique en ruine ; beaucoup circulent dans les nefs entre les arceaux. Leurs figures à tous est vive, coquette ; leur dévotion légère, mais pas moins sincère ; en tout cela coquetterie brave et gaillarde et merveilleusement plaisante. — Jamais Bosse ne l'avait si bien secondé.

En sortant de l'église, entrons au cabaret. C'est un passage assez naturel aux gens que dessinait Saint-Igny. Il a dessiné

trois cabarets, ou trois corps de garde, comme il plaît à Mariette de les appeler. On y voit des officiers, au dire de Mariette, ou mieux des gentilshommes fumant attablés ; et ces personnages sont bien des figures de son temps. Ce sont de ces grossiers soudards, goinfres, beaux-esprits, que représente avec tant de gloire le gros Saint-Amand, compatriote de Saint-Igny, aventuriers joueurs, ivrognes, et ne débouclant jamais leur épée. Ces trois cabarets sont signés, l'un *de Saint-Igny inventor. Briot fe. Jac. Honervogt excud., avec privilége du Roy.* Le second : *de Saint-Igny in. — Et. Dauvel excud. avec privilége du Roy. — A. Bosse fecit.* Le troisième : *de Saint-Igny in. — M. Lasne fecit. — Mariett. excudit cum privilegio regis.* Le premier, qui doit être le plus vieux en date, puisqu'il est gravé par Briot, porte pour épigraphe :

> Contre l'air pestilent d'une vapeur grossière
> Nous humons le tabac pour vray médicament,
> Puis deux doigtz de muscat ou un verre de bière
> Peut nous entretenir sans nul autre aliment.

Ceux qui parlent ainsi sont quatre cavaliers, deux assis jouant aux cartes sur des bancelles devant une petite table chargée d'un verre à bière, de cartes, de pipes et d'une chandelle, deux debout, les regardant jouer. Tous quatre fument et sont coiffés de leurs chapeaux à large bord. L'un d'eux retroussant son manteau court tourne le dos à la haute et flamboyante cheminée, au-dessus de laquelle on voit un petit tableau représentant un homme qui a mis ses chausses bas. Une botte sèche sur un des landiers; à l'autre landier est enchaîné un singe qui fume par imitation des gentilshommes. Un tabouret est renversé; une servante remonte de la cave, (h. 19 c., l. 14 c. 3 m.). Le second cabaret sent à plein nez, encore mieux, le mauvais gîte de Régnier. C'est quelque vieil édifice abandonné dont la voûte repose sur des piliers. Il est éclairé par de petits vitraux ; une manière d'escalier descend

à la cave, une échelle monte à la chambrette de Jeanneton ou au grenier; un vieux lit, des escabeaux, un balai, une cruche, des cartes. La planche qui supporte leurs verres, leur pipe et leur chandelle est posée sur un baril. L'un des deux gentilshommes allume sa pipe à la chandelle, l'autre pousse sa fumée, et prend son verre en disant :

> Quand nous sommes remplis d'humeur mélancolique,
> La vapeur du tabac ravive nos esprits,
> Lors de nouvelle ardeur entièrement surpris,
> Nous vaincrons le dieu Mars en sa fureur bellique.

Haut. 19 c., larg. 14 c.

C'est sans doute dans la maison d'Abraham Bosse que Saint-Igny fut connu de Michel Lasne, qui, tout ingénieux inventeur de dessins qu'il était, gravait pourtant parfois ceux du Tourangeau. Il n'est pas impossible qu'ils se soient encore trouvés rapprochés par leur commune origine normande, si bien que Michel Lasne a gravé un cabaret d'après Jean de Saint-Igny. Le motif est le même que celui gravé par Bosse, mais les personnages ici sont de plus grande proportion; ils ne sont vus que jusqu'à mi-corps. L'un des deux allume sa pipe, et l'autre boit. Sur la table, une chandelle, un couteau, des pipes, une cruche. L'ombre du caudebec joue sur la muraille nue du cabaret. Au fond une fenêtre borgne. Ces bons compagnons parlent ainsi dans l'épigraphe :

> Amy, prends cette pipe, elle est bien allumée,
> Ce lieu nous est commode et le temps opportun.
> Je ne goûtay jamais de sy douce fumée
> Depuis que je m'exerce à prendre du petun.

Haut. 14 c., larg. 17 c. 8 m.

Les tripots que je viens de décrire ne ressemblent pas aux cabarets ni aux corps de garde d'Ostade ou de Teniers; les buveurs de Saint-Igny sont des soudards qui ont vu la cour. Cette composition est toute française; elle ressemble à du

Valentin ou à du Vouet, dont l'école est là bien sensible dans les figures.

S'il n'a gravé un dessin de Saint-Igny, Michel Lasne a bien exactement observé sa manière dans une autre scène qui représente une fille et un aventurier, pipant aux cartes un innocent jeune homme dont la courtisane montre le jeu à son compère au moyen d'un miroir. L'innocent est coiffé d'une de ces toques à plume et crénelées dont Saint-Igny a paré ses pages dans l'Adoration des Mages à Rouen.

Je ne vous ai fait voir jusqu'ici de Saint-Igny que des sujets fort peu graves, ou traités le moins gravement du monde. Cependant on rencontre dans la *Table* de Mariette, « la sainte Vierge assise dans un paysage auprès d'une fontaine. Ce sujet, qui est renfermé dans un cartouche, a été gravé par Bosse dans ses commencements, d'après de Saint-Igny. » — La Vierge de mon Rouennais rappelle certaines Saintes Familles de Callot. A l'entour et au dedans du cartouche ovale qui environne cette Vierge, des anges se jouent, portant des palmes et soutenant des guirlandes. Sainte Marie a au poignet des manchettes et à ses pieds une corbeille de travail ; un nœud flotte dans ses cheveux crêpés. Toute sa personne est très-gracieuse et très-coquette. De l'autre côté de la rivière sur le bord de laquelle elle est assise et qui est coupée par un pont et naviguée par des bateaux, est une grande ville avec de belles tours faisant clochers. Haut. 12 c., larg. 21 c. Apparemment pour faire pendant à cette pièce, Bosse fit un Louis XIII invoquant saint Louis et lui vouant le collége des jésuites de Rouen qu'on aperçoit dans le fond. Cette pièce est entourée d'un cartouche pareil à celui de Saint-Igny. Haut. 15 c., larg. 24 c. [1]

[1] L'abbé de Marolles, dans son catalogue de 1666, au n° CXXXVI, nous apprend que Edme Moreau, de Reims, outre les pièces de son invention, avait gravé d'après Saint-Igny, et d'après d'autres maîtres dont il n'a pas marqué le nom. — Je n'ai rien vu d'Edme Moreau d'après une œuvre signée

Mais une pièce beaucoup plus considérable et qui, bien que non mentionnée par Mariette, se trouve dans l'œuvre de Bosse, au Cabinet royal d'estampes, est celle qui a pour titre : *Certent arma togæ*. Elle est signée à gauche *de Sainct Igny inven.* Haut. 36 c. 5 mil., larg. 54 c. Dans une grande salle fleurdelisée, la Justice, figure très-noble et très-belle de pose, est assise sur un trône et tient une balance. Son trône est entouré de six personnages désignés par le nom de la qualité qu'ils représentent. A gauche : *Doctrina*, c'est un docteur qui tient son bonnet ; — *Auctoritate*, c'est un vieillard à longue barbe, couvert d'une sorte de chape et tenant une main de justice ; — *Fortitudine*, un Charlemagne enturbanné soutenant une grande épée sur son épaule ; — à droite : *Pietate*, c'est un grand prêtre juif avec le bonnet cornu ; — *Integritate*, une façon de juge à toque ; — *Majestate*, un vieillard barbu qui tient dans ses mains une manière de vêtement. A droite et à gauche, les plus éloignés sont deux hommes d'armes qui paraissent, l'un à genoux, se soumettre à la justice et l'invoquer ; l'autre s'avançant s'offrir à elle. Prosternées devant son trône sont deux femmes qui mettent à ses pieds des vases d'or, des fleurs et des écussons. Cette grande composition, qui n'est pas trop bien gravée, est d'un style véritablement remarquable. Les têtes et l'arrangement en sont beaux, quoiqu'on y soit frappé de quelques poses tourmentées. La vie de Saint-Igny se partage entre deux influences, celle de Rabel et celle de Simon Vouet, qui agitèrent, du reste, le premier, tous les dessinateurs que fréquentait Saint-Igny ; le second, tous les peintres de son temps. D'abord tout à Rabel, il s'en dégage et cède avec bonheur à Vouet, qui lui donne

de Saint-Igny, mais j'ai trouvé qu'il s'était resservi du cartouche qui encadrait la Madone de mon Rouennais, pour y loger une autre Vierge, avec l'Enfant sur les genoux, assise au milieu d'un paysage dont le fond tout entier est occupé par une vue de la ville de Reims. De la main gauche, la Vierge supporte l'Enfant, elle tient un fruit de la droite.

de la largeur dans le faire et dans la conception, et cette manière à lui particulière d'éclairer les figures, qu'il enseigna si bien à Dorigny et à Lahyre.

L'œuvre gravée de Saint-Igny ne s'arrête pas là. Peintre et dessinateur, il avait la main adroite, il grava lui-même. On a de lui une petite eau-forte qui représente un *Joueur de musette*, vu à mi-corps et signé, *de Saint Igny in. et fecit. Jaspar Isac excud. avec privilège du roy.* Haut. 14 c., larg. 9 c. Ce personnage, de mauvaise mine, maigre et louche, est coiffé d'un grand chapeau sur lequel se dressent deux plumes de coq, mais si vieux que le fond en est crevé. Il est drapé dans un manteau rapetassé. Auprès de lui, sur un coin de table, on voit quelques pièces de monnaie et un grand verre de clairet ; il dit :

> En jouant de ma cornemeuse
> Je chiffle aussi du gobelet;
> De celle-là chascun j'ameuse,
> Mais l'autre est mon doux flageollet.

Cette pièce est très-jolie et très-rare, meilleure de beaucoup que du Briot, plus agréable même que de l'Abraham Bosse, en cela qu'on y sent mieux l'artiste et moins le graveur. La pointe en est plus vive, plus croustilleuse, plus fière et en même temps vigoureuse. La tête du joueur de cornemuse est pointillée, les mains sont finement touchées et les draperies très-largement.

Dans le recueil de *Facéties et pièces de bouffonneries*, où se trouve au Cabinet royal d'estampes le *Joueur de cornemuse* de Saint-Igny, s'aperçoivent à la même page, d'égale dimension, et d'une pointe semblable, deux autres pièces se faisant pendant, que je lui attribuerais volontiers. L'un est un joueur de flûte ayant une toque emplumée à la tête, et une gourde au côté. En épigraphe :

> Cette vieille me rit aux yeux
> Et me veut payer en gambades,

Car je vois bien qu'elle aime mieux
Sa menestre que mes aubades.

L'autre, qui joue d'un énorme flageolet, a des fleurs sur son chapeau et semble dire :

Janot, verse du vin pour moi
Et ne m'allègue point d'excuse,
Car tu scais que ma cornemuse
Est muette si je ne boy.

Ce que j'ai dit de la manière du joueur de musette signé de Saint-Igny, est bien ce qu'il faut répéter d'une intéressante série de trois pièces, représentant des dames, modestement vêtues, et s'occupant d'ouvrages de Lucrèces. La première, assise au grand air devant sa porte, pelotonne du fil qu'elle tire d'un dévidoir. Un paysage s'aperçoit au delà d'une rivière. La jeune femme regarde en face et sourit en paraissant dire les quatre vers de l'épigraphe :

Ces divertissements louables
Repoussent les traits domageables
Par qui la molle oisiveté
Fait la guerre à la chasteté.

Celle-ci est signée : *de Saint-Igny invent. fecit — F. L. D. Ciartres excud.* Haut. 16 c. 1 m., larg. 13 c. 1 m. — Les deux autres ménagères, de même condition et mêmement coiffées, sont assises dans leur chambre. L'une étend le fil de son fuseau sur un dévidoir, d'autres écheveaux sont dans un panier à ses pieds. Elle se voit de profil ; sa figure est douce et un peu triste, quoiqu'elle dise :

Celles qui travaillent ainsi
Esloignent d'elles tout soucy
De mensonge et de calomnie,
Cruelles pestes de la vie.

Haut. 16 c. 3 m., larg. 12 c. 4 m.

La troisième, assise de même chez elle, non loin de sa cheminée, fait patiemment de la dentelle sur un métier. Son chien dort derrière sa chaise ; voici l'épigraphe :

Par ces honnestes exercices
Dont les dames font leurs délices,
Elles se peuvent empescher
Des occasions de pécher.

Haut. 16 c. 4 m., larg. 13 c.

Les deux dernières sont signées : *de Saint-Igny invent. et fecit — F. L. D. Ciartres excud.* Rien de plus joli et de plus gracieux pour le sentiment que ces trois têtes, surtout celle de la faiseuse de dentelle. Les plis des vêtements sont brisés, hachés en artiste, non en graveur. Les têtes et les mains sont seules finies. Ces Saint-Igny ont bien plus de vigueur et de vivacité que des Bosse. Les trois pièces que je viens de décrire composent, avec une quatrième dont je vais parler, ce qu'on nomme l'œuvre de Saint-Igny à la Bibliothèque Royale. Elles sont toutes quatre d'un même format, beaucoup plus grand que celui de ses séries ordinaires de costumes. Cette quatrième pièce devrait être classée peut-être mieux qu'ici entre son *Jardin de la noblesse françoise* et ses *Cabarets*. Elle représente un jeune gentilhomme accostant une servante assise auprès d'une fontaine publique où s'emplit son seau. La scène se passe sur le quai d'une rivière chargée de gros navires. On aperçoit l'arche d'un pont qui joint sans doute les deux moitiés d'une grande ville, car de l'autre côté du fleuve sont des monuments et des maisons. Le gentilhomme est galamment équipé, et la fille, pour une servante, est très-gracieusement attifée. Il lui conte ainsi fleurette :

Nourrice, si j'avais le bien de vous connoistre,
Je me tiendrois heureux de porter vostre seau,
Et n'aurois nul regret, encor que je sois maistre,
Que de moy vous fissiez un serviteur nouveau.

Elle le repousse de cette façon :

> Ce n'est à moy, monsieur, qu'est deu vostre service,
> Et n'avez pas trouvé ce que vous prétendez.
> Passez vostre chemin, je n'aime point le vice,
> Et si l'on me sert mieux que vous ne l'entendez.

Signé: *de Saint-Igny inventor. — Esti Dauvel excud. avec privilége du Roy.* Haut. 19 c. 3 m., larg. 14 c. Sans nom de graveur; la pointe est sèche et molle; faut-il encore la mettre sur le compte de Briot? mais les graveurs du temps, que nous ne connaissons point tous certainement, devaient se disputer les heureuses inventions de Saint-Igny.

Un dessin paraît inventé pour faire pendant à cette pièce du Gentilhomme et de la servante à la fontaine. Il est de même grandeur et gravé par la même main assez rude. Il représente, au coin d'une rue, un *matois* vêtu en gentilhomme qui, d'une main se bouche le nez, et de l'autre tire un boyau du bassin d'une vieille tripière. Ce matois dit à part :

> Je veux pour passetemps quereller la tripière:

Puis haut :

> Que ta denrée pue! oh! qu'elle sent mauvais!

Mais la vieille *tripière,* les deux poings sur les hanches, et lui montrant sa petite fille accroupie près du baquet et qu'un chien vient flairer, lui répond de la bonne manière :

> Tu ments, elle sent bon; mets ton nez au derrière
> De ma fille, pour voir si tu n'es point punais.
> Va, va, matois fripon, ma tripe est blanche et nette,
> Je n'ai rien que de bon pour vendre en mon bassin :
> Porte ton mous aux chats et ta sale caillette,
> Tu querelles pour faire ici quelque larcin.

Point de signature d'inventeur ni de graveur; seulement :

avec privilége Jaspar Isac excudit. Haut. 20 c. 5 mil., larg. 16 c. 2 mil.

Dans un recueil de costumes de France sous Louis XIII, qui se voit au même Cabinet royal d'estampes, j'ai remarqué cinq costumes d'hommes, trois de gentilshommes, un de commerçant, et le cinquième, d'un paysan qui porte sa volaille au marché, et quatre costumes de femmes, le premier de dame noble et gracieuse, le second d'une fille coquette de bourgeois, deux de dames en deuil, dont l'une sur une place d'église gothique. Je retrouve dans tout cela la fière et avenante tournure des dessins de Saint-Igny et ses exacts costumes. Cette série ne porte point de nom. Celle-ci pourrait bien avoir été gravée par Briot. La pointe en est plus dure et les étoffes moins souples que par Bosse. Mais les têtes sont bien fines. Qu'on me pardonne d'attribuer gratuitement tant de pièces à Saint-Igny. Mais je ne puis me défendre de penser que son crayon fut très-abondant et qu'il oublia de signer nombre de dessins; ceux que nous possédons avoués par lui ne suffisent point à remplir une vie d'artiste [1].

[1] Bénard, peintre et graveur, qui a rédigé l'état détaillé et raisonné des dessins et estampes du fameux cabinet de Paignon-Dijonval, a ainsi décrit quelques pièces de la main de *Saint-Igny, dessinateur, né vers* 1770 (il a voulu écrire sans doute 1570). — Nos des dessins : « 3100. Cinq cavaliers d'une tournure élégante se promenant dans une place publique. Dessin à la plume spirituellement fait sur papier blanc ; h. 9 po. sur 8 po. — 3101. quatre dessins ; figures de femmes dans le costume du règne de Louis XIII ; dessin à la plume ; h. 5 po. sur 3 po. »

L'abbé de Marolles avait rassemblé, dans l'espace de six années seulement, une seconde collection merveilleuse de livres d'estampes et de figures en taille-douce, dont il donna le catalogue en 1672. Dans ce « second dénombrement des livres de figures et d'images choisies pour l'ornement de quelque grande bibliothèque, depuis ceux qui furent mis au cabinet du Roy en l'année 1667, » M. l'abbé de Villeloin dit d'abord qu'il y avait plus de dix mille cinq cents de ces pièces en crayon ou de dessins à la plume contenus en trente volumes. Saint-Igny se trouve là côte à côte de son maître

Comment Saint-Igny fut-il rappelé dans sa ville natale, et vint-il y décorer un couvent de ses deux superbes grisailles? Se fatigua-t-il de Paris, ou fut-il ramené à Rouen par ce besoin de tant de cœurs de mourir où l'on est né? Personne ne nous éclaircira ce point; mais il est constant, du moins, que rien dans son œuvre gravée à Paris ne paraît postérieur à l'an 1630. Il est à croire que, entre cette date et celle de 1636, il s'appliqua plus ardemment au grand dessin et à la peinture, car de *la Noblesse françoise à l'église* à ses *Adorations* de Saint-Yon, la distance est immense à ce point que Saint-Igny n'est plus reconnaissable qu'à l'élégante fantaisie de quelques accoutrements. Ses figures se sont dépouillées de coquetterie; elles ont de la puissance, tout en conservant la jeune et fière et fraîche tournure qui sied si bien à ces rois et à ces bergers. Je pense enfin que dans ce chant du cygne, comme on dit, Saint-Igny avait fait effort pour laisser à sa ville un souvenir vraiment digne d'elle, et il semble que Rouen ait pris à cœur d'oublier cet enfant quand elle en favorise mille moins dignes. Tant pis pour Rouen.

Il se peut que je m'abuse en croyant avoir trouvé dans une autre église de Rouen un tableau inconnu de Saint-Igny. Monsieur le curé de Saint-Nicaise ne sait point assez ce qu'il y a dans son église, et s'il recherche les tableaux, c'est pour cacher les trous de sa nef; aussi sont-ils pendus hors de vue. Un abominable restaurateur les avait cruellement maltraités. M. de Boisfremont les a réparés de son mieux. Parmi ces peintures, il en est une qui représente un saint évêque mon-

Daniel Rabel : — *Jacques Ninet : S. Igny : Jacques Blanchar : Daniel Rabel...* « Quelques pièces à la vérité, dit Marolles, y sont légèrement touchées et même elles y sont imparfaites de la main des maîtres; mais aussi quelques autres s'y trouvent-elles finies exactement : les unes qui n'ont jamais été gravées, d'autres qui l'ont été, plusieurs après des tailles-douces, et beaucoup que l'on peut appeler des études, telles qu'il s'en voit souvent des peintres les plus fameux. »

trant à une multitude un monstre terrassé qui se tord à ses pieds; deux prêtres ou diacres viennent derrière lui. Le fond du tableau déroule un paysage très-étendu; le prince ou seigneur, vêtu moitié à l'antique, moitié à la mode de Louis XIII, qui se tient au premier plan et auquel l'évêque s'adresse, a toute la mine hautaine et le port des gentilshommes de Saint-Igny. Les costumes sont richement ornementés. Les têtes des diacres semblent des portraits. Les nuages et le coloris et la composition encombrée du tableau sont tout à fait bizarres et intéressants. Si cette toile était de Saint-Igny, comme je l'imagine, il s'y montrerait l'homme de son premier temps, peintre avant tout de costumes, d'ornements et de gens à brillante allure; l'élève de Vouet y serait à peine sensible. Mais pourquoi aussi n'aurait-il pas peint ce tableau dans sa première époque? et une fois parti de sa ville natale pour aller travailler à Paris, ne revint-il donc jamais à Rouen que pour y mourir? Le sujet de cette œuvre est une légende toute normande: « Saint Nicaise, premier prélat de l'église de Rouen, dit mademoiselle Amélie Bosquet, s'étant arrêté au village de Vaux, gagna un si grand nombre d'infidèles à la religion, par la destruction d'un dragon prodigieux, qu'il dut en baptiser trois cent dix-huit pour une seule journée, dans une fontaine qui porta depuis le nom de Fontaine Saint-Nicaise. Le fervent apôtre était accompagné, dans ses excursions, de deux saints personnages qui partageaient les travaux de sa mission: Quirin et Scuvicule.» Vous reconnaissez tous les personnages de mon tableau.

Le sieur de Saint-Igny, peintre si délicat de la mode et du bel air des gentilshommes, a eu la mésaventure dernière d'être omis par d'Hozier dans son Nobiliaire de la Normandie. Peut-être le nom de sa famille était-il mort avec lui. Son nom à lui-même, je le trouve à peine encore cité dans un autre livre de son siècle, dans le méchant petit traité de La Fontaine (l'*Académie de la Peinture*. — 1679). Il y paraît entre Quesnel et Claude Audran, dans la foule des maî-

tres inconnus qui ont travaillé sous le règne de Louis XIII.

La date de sa mort est incertaine comme celle de sa naissance. Pasquier l'enterre en 1630, et lui-même peint et se déclare vivant six ans plus tard. L'erreur d'Adrien Pasquier vient peut-être de ce qu'après 1630, ne le voyant plus travailler à Paris, on l'aura cru mort. Pour moi, perdant sa trace en 1636, je dois penser qu'il ne survécut guère à l'achèvement de ses deux compositions capitales, et qu'il s'en alla jeune en l'autre monde, alors qu'il paraissait élever son talent. Je finirai en disant que je ne vois personne entre tous les peintres de son temps, qui soit plus exact représentant de cette adorable génération des Théophile, des Bergerac, des Boisrobert, des Courval, des Saint-Amand, poëtes à moustaches relevées, braves, galants, capricieux, montant sans efforts des cabarets aux ruelles, et dont les littérateurs de Louis XIV et de Louis XV ont dû nier même les qualités, pour sauvegarder les leurs, mais que nous, libres de la gêne, nous avons pu reconnaître et vanter ; et s'il est vrai qu'une seule qualité extraordinaire dans son art vaut la gloire à qui la possède, Jean de Saint-Igny a mérité une honnête renommée, car je répète qu'il le faut compter parmi les plus gracieux et les plus ingénieux dessinateurs de costumes qui aient été en aucun pays.

P. LE TELLIER.

P. LE TELLIER.

Les deux dernières lettres de Nicolas Poussin à M. de Chantelou sont si belles et si touchantes, que j'éprouve un bonheur véritable à les citer ici en introduction.

De Rome, le 16 novembre 1664.

« Monsieur, je vous prie de ne pas vous étonner s'il y a tant de temps que j'ai eu l'honneur de vous donner de mes nouvelles ; quand vous connoîtrez la cause de mon silence, non-seulement vous m'excuserez, mais vous aurez compassion de mes misères. Après avoir, pendant neuf mois, gardé dans son lit ma bonne femme, malade d'une toux et d'une fièvre d'étisie, qui l'ont consumée jusqu'aux os, je viens de la perdre. Quand j'avois le plus besoin de son secours, sa mort me laisse seul, chargé d'années, paralytique, plein d'infirmités de toutes sortes, étranger et sans amis, car en cette ville il ne s'en trouve point. Voilà l'état auquel je suis réduit : vous pouvez vous imaginer combien il est affligeant. On me prêche la patience, qui est, dit-on, le remède à tous maux ; je la prends comme une médecine qui ne coûte guère, mais aussi qui ne guérit de rien.

» Me voyant dans un semblable état, lequel ne peut durer

longtemps, j'ai voulu me disposer au départ ; j'ai fait pour cet effet un peu de testament, par lequel je laisse plus de dix mille écus de ce pays à mes pauvres parents qui habitent aux Andelys. Ce sont gens grossiers et ignorants, qui ayant, après ma mort, à recevoir cette somme, auront grand besoin du secours et de l'aide d'une personne honnête et charitable. Dans cette nécessité, je vous viens supplier de leur prêter la main, de les conseiller et de les prendre sous votre protection, afin qu'ils ne soient pas trompés ou volés. Ils vous en viendront humblement requérir ; et je m'assure, d'après l'expérience que j'ai de votre bonté, que vous ferez volontiers pour eux ce que vous avez fait pour votre pauvre Poussin pendant l'espace de vingt-cinq ans. J'ai si grande difficulté à écrire, à cause du tremblement de ma main, que je n'écris point présentement à M. de Chambrai, que j'honore comme il le mérite, et que je prie de tout mon cœur de m'excuser. Il me faut huit jours pour écrire une méchante lettre, peu à peu, deux ou trois lignes à la fois, et le morceau à la bouche : hors de ce temps-là, qui dure fort peu, la débilité de mon estomac est telle qu'il m'est impossible d'écrire quelque chose qui se puisse lire. Voyez, je vous supplie, monsieur, en quoi je vous peux servir en cette ville, et commandez-le à celui qui est de toute son âme, votre très-humble, etc. »

POUSSIN.

De Rome, le 28 mars 1665.

« Monsieur, le contentement que j'ai reçu de votre dernière lettre, datée du Château-du-Loir, ne se peut exprimer ; mais ce contentement a trop peu duré, ayant été détruit par l'impertinence d'un malheureux étourdi de neveu, l'un de ceux au sujet de qui je vous ai importuné, vous priant de les protéger après mon trépas ; ce que votre bonté m'a bien voulu accorder et promettre. Je vous supplie derechef de vous en souvenir, quand il en sera temps. Ce rustique per-

sonnage, ignorant et sans cervelle, est venu troubler le repos où je vivois, de sorte que je n'ai pu vous remercier plus tôt, me trouvant quasi hors de moi par le déplaisir qu'il m'a causé. Je vous demande excuse d'avoir tant tardé à confesser de nouveau que vous êtes celui à qui je suis le plus redevable ; que vous êtes mon refuge, mon appui, et que je serai tant que je vivrai le plus reconnoissant et le plus dévoué de vos serviteurs. » Poussin.

« De la somme de cinquante mille livres, dit Félibien, à quoi pouvoient monter les biens du Poussin, il en donna cinq à six mille écus à des parents de sa femme, pour lesquels il avoit de l'amitié et dont il avoit reçu des services. Du surplus, il légua mille écus à Françoise Le Tellier, l'une de ses nièces, demeurant à Andelys ; et du reste, il en fit son légataire universel Jean Le Tellier, aussi son neveu. »

Félibien, qui a livré aux biographes du Poussin le nom de Jean Le Tellier, n'a point dit qu'il fût peintre, et il n'est pas probable qu'il y eût manqué, cela étant. Un siècle passa sur cette phrase des *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*. Puis voilà que la révolution fit sortir les cadres empoudrés des couvents et des églises, et le musée de Rouen, avant de s'en parer, dut les regarder avec quelque soin. Le nom de Le Tellier se trouva au bas de plusieurs d'entre eux, et aussitôt la parenté de ce nom avec celui du Poussin, notre glorieux Normand, saisit la mémoire des experts, et sans plus d'examen les tableaux signés Le Tellier furent irrévocablement attribués à Jean, le neveu légataire, sous l'autorité respectable de M. Descamps, qui dressa le premier catalogue du musée de Rouen. — Maria Graham, dans ses *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, ne manqua pas d'accréditer cette opinion qui devait plaire d'ailleurs à toute imagination ; elle dit donc, dans une note, que la sœur du Poussin avait épousé un homme de la ville des Andelys, nommé

Le Tellier. « Son fils, Jean Le Tellier, avait assez de talent pour la peinture, et l'on trouve du mérite dans quelques tableaux d'autel qu'il a peints pour cette partie de la Normandie. » Désormais l'identité était irréfutable. Le Carpentier, dans sa *Galerie des peintres célèbres*, ne l'avait-il pas, de son côté, acceptée avec enthousiasme ? Il fallait donc, historiens, suivre cette fable avec courage, et dire que ce Le Tellier, qui a rempli Rouen et ses environs de tant de tableaux à l'aspect tranquille et honnête, était cet *impertinent et malheureux étourdi de neveu, ce rustique personnage ignorant et sans cervelle* qui était venu *troubler le repos où vivait* le vieux Poussin mourant, et *le mettre quasi hors de lui, par le déplaisir qu'il lui causait*... On entrevoit, derrière cette fureur sénile du Poussin, une assez vilaine comédie normande. Ces *pauvres parents qui habitaient les Andelys* (le grand peintre s'était toujours réclamé avec tendresse de son humble patrie normande, voyez son portrait au Louvre), *ces gens grossiers et ignorants* pour lesquels il venait de faire *un peu de testament*, où il leur laissait plus de dix mille écus italiens, invoquant d'ailleurs pour eux avec tant de dignité l'aide et les conseils de M. de Chantelou, — ne les couvre-t-il pas de son nom et de ses services avec assez de sollicitude : *Je m'assure, d'après l'expérience que j'ai de votre bonté, que vous ferez volontiers pour eux ce que vous avez fait pour votre pauvre Poussin pendant l'espace de vingt-cinq ans* ; — ces Normands, pleins de prudence, n'étaient point sans songer, sous le manteau de leur cheminée, à ces beaux sacs d'ecus romains, qu'ils pensaient bien que cet oncle, dont on parlait tant, amassait pour eux là-bas. Ayant appris, de lui-même peut-être, qu'il s'apprêtait à quitter ce bas monde, ils craignirent qu'à telle distance le trésor ne leur échappât ; et prenant sans doute prétexte de la solitude où la mort de sa bonne femme venait de l'abandonner, ils firent partir pour Rome le favorisé de la famille, Jean Le Tellier, je veux croire. Voilà ce gars tout fier, arrivant, après bien des fatigues et des traverses, au haut degré

de la Trinité du Mont, tenant sur l'épaule son bissac et tout ahannant sous sa prudente cape normande. La maison du Poussin, qui avait toujours été sévère, s'entourait maintenant de ce silence qui se fait au chevet des vieillards qui s'en vont en paix. Voilà maître Jean qui frappe à la porte à grands coups de son bâton de voyage ; il assaillit son oncle de ces accolades sonores et de ces rudes gesticulations dont les Normands témoignent leurs amitiés. Il ouvre les fenêtres et jette de grands cris en voyant se dresser au-dessus des toitures de Rome, que la colline du Poussin dominait, tous les monuments éternels. Il veut traîner son oncle et ci et là, il veut voir et ceci, et cela, et le pape. Les habitudes du vieillard sont rompues. Il faut triple nourriture à ce Normand affamé. Il décroche les cadres; il juge faux. Les hautes méditations que font naître les approches de la mort sont troublées pour le sublime peintre de l'*Extrême-Onction*. J'ai idée que les turbulentes tendresses de Jean Le Tellier avancèrent la fin du Poussin. Félibien ne dit point pourtant qu'il l'ait déshérité.

Veut-on croire que le *malheureux étourdi de neveu, ignorant et sans cervelle,* coupable de tant d'*impertinences*, fut l'auteur des peintures de Rouen ? Outre les documents et les faits que je vais citer à l'autre page, je dirai que si ces peintures étaient perdues, on pourrait se figurer un *rustique personnage* des Andelys, se mettant à barbouiller dans son village, bien persuadé qu'avec le sang de son oncle il doit tenir un brin de son génie, puis allant le tourmenter à Rome dans ses derniers jours pour en tirer des leçons et des conseils; enfin revenant de là travailler aux Andelys et à Rouen, avec des pinceaux pleins de suffisance, que de braves moines croyaient être ceux mêmes du Poussin. — Tant de peintres ont dû s'imaginer qu'ils avaient acheté de la science par un voyage delà les monts, comme on y achète des chapelets brigittés. — Mais les peintures signées de Le Tellier, nous les voyons, nous les jugeons ; elles ne sont point d'un *ignorant*. Le *Saint Joseph tenant l'enfant Jésus dans ses bras*, daté de

l'année même de la mort du Poussin, 1665, est une excellente figure dont l'oncle le plus austère eût tiré vanité pour son élève et pour lui-même. Le Tellier était certes plus grand peintre que Louis Racine n'a jamais été grand poëte. Et pour ce qui est de Le Tellier, *étourdi et sans cervelle*, faut-il le dire, — ce fut son mal, — il ne l'était pas assez.

Quand je cherchai quelques lumières sur la vie de ce peintre, je fus d'abord fort empêché. Le Carpentier, homme savant, qui avait passé sa vie à Rouen, peintre expert en bonnes peintures, qui avait connu tant de tableaux de Le Tellier, qui les avait recherchés et sauvés, et qui finalement a rendu tant de services à la mémoire que je tâche d'honorer après lui, avait renoncé à trouver notion aucune sur la vie et la personne de cet honnête peintre. « Je n'ai point eu la satisfaction, dit-il, de pouvoir me procurer aucuns renseignements sur sa vie privée; mais ses productions, toujours marquées au coin de la sagesse et du bon goût, doivent suppléer au silence de l'histoire; et j'ajouterai que si l'on peut juger des mœurs de Le Tellier sur sa physionomie et sur le caractère de ses ouvrages, je crois qu'il a dû posséder les vertus de l'homme de bien. Il s'est peint lui-même de profil, au milieu des apôtres, dans un grand et beau tableau d'Ascension placé au musée de Rouen. J'en ai fait un dessin très-exact que je me propose de graver pour rappeler les traits de cet habile homme. Il me reste beaucoup de regrets de n'avoir pu retrouver nulle part une pièce de poésie à sa louange, que j'ai lue, il y a bien des années, dans un ancien recueil; elle eût pu jeter quelque jour sur son existence passée. » — Je ne sache point que Le Carpentier ait en effet gravé le portrait qu'il croyait à tort, je crois, être celui de Le Tellier. Quant à la *pièce de poésie*, j'ai eu le bonheur de la rencontrer non pas dans le recueil primitif, mais dans cet immense arsenal de l'histoire de Normandie, dans cette fabuleuse biographie normande du cordonnier Adrien Pasquier. On ne comprend plus où cet homme a pu trouver tant de ressources dans sa

ville et manier tant d'écrits perdus. C'est à cette porte que dans mon dépourvu j'ai dû frapper d'abord. Voici, en son entier, le précieux chapitre qu'Adrien Pasquier m'a fourni.

JEAN LE TELLIER,

PEINTRE.

Le Tellier, peintre, est, selon M. Noël, dans son *Second Essai sur le département de la Seine-Inférieure*, né à Rouen; mais une pièce de vers faite sur sa mort, qui se trouve dans *les Vérités plaisantes* ou *le Monde au naturel*, imprimées à Rouen, chez Maurry, 1702, page 487, le dit né à Vernon. M. Descamps, dans son *Catalogue raisonné des tableaux exposés au musée de Rouen*, dit, page 3, article 4, qu'il est né à Rouen ou aux environs, en 1614, et qu'il est mort en 1676; qu'il était neveu, élève et ami de Poussin. Comme l'auteur de la pièce de vers a pu être son contemporain et peut l'avoir particulièrement connu, nous croyons devoir la rapporter ici en entier, puisqu'elle nous donne plus que tout autre document des renseignements sur la vie de cet homme illustre qui s'est rendu si digne de l'estime des savants par ses travaux.

Pour la première fois l'Apelles de son temps,
Dans la mort de Tellier vient de perdre la vie;
Le Tellier ne vit plus, lui qui des plus savants
S'est attiré cent fois l'envie.
Pleurez, peintres, pleurez un si funeste sort,
Que des plus vifs regrets sa perte soit suivie,
Pour la première fois le grand Poussin est mort.
Malgré la terre qui tout dévore,
Ce grand homme vivait encore

Dans les divins tableaux d'un peintre si parfait ;
    A sa manière il sut atteindre ;
Il en avait les airs, le coloris, le trait,
    Et tout ce grand art de bien peindre,
Qui pouvait rendre l'œil pleinement satisfait.
On doit peu s'étonner qu'il fit tant de merveilles.
    Il n'en devait pas faire moins ;
De l'illustre Poussin il mérita les soins,
Et Rome eut quatorze ans son étude et ses veilles.
    Le Poussin ayant reconnu
    Que l'élève approchait du maître,
    Qu'à sa gloire il pouvait paraître
    Et le rendre en tous lieux connu :
Va, dit-il au Tellier, va montrer à la France
Que nous ne faisons rien indigne de son nom,
Et, pour peu qu'un Français cultive sa naissance,
Qu'il se peut acquérir un immortel renom.
    Quelque attache qu'il ait pour Rome,
Comme bon citoyen, comme ami généreux,
Le Tellier se piqua de satisfaire aux vœux
Qu'en faveur de la France avait faits ce grand homme.
    Il fit plus qu'il n'avait promis,
Et, plus pour le Poussin que pour l'idolâtrie
    Qu'on a souvent pour sa patrie,
Cet illustre Normand préféra son pays.
Pour garder de son maître une plus forte idée,
Il évita la foule et le bruit de la cour.
Et d'un si bas (beau?) sujet son âme possédée
Lui choisit dans..... (Rouen?) un paisible séjour.
Il faut pour plaire aux grands renoncer à soi-même,
Et la peinture veut un homme tout entier ;
    Pour bien jouir d'un art qu'on aime,
    Il faut être tout ouvrier.
Aussi qui mieux que lui jamais a su l'optique?
Et qui fut mieux que lui le maître du compas?
Qui sut mieux le costume, et donna dans l'antique
    Avec plus de force et d'appas?
    Que d'agréables ordonnances !

Que de riches expressions !
Que de nobles proportions
Et d'aimables correspondances !
Que l'attitude et le contour,
Et que le contraste et le jour
Ont reçu de sa main de touches admirables !
Qu'il nous fait voir heureusement
Et d'entente et de jugement
Dans ces groupes inimitables
Dont son pinceau s'est fait un jeu docte et charmant !
Pour voir tout d'une vue où vont ces avantages,
Ce que son pinceau peut valoir,
C'est que dans ses moindres ouvrages
Tout est vivant, tout parle, et tout semble mouvoir.
O vous qui le pleurez et voudriez le suivre,
S'il ne tenait qu'à vous de le faire revivre,
Et de ranimer le destin
D'un mort qui fit revivre autrefois le Poussin,
Refuseriez-vous de le faire,
Quand il ne veut de vous que de justes efforts ?
Et se pourrait-il bien qu'ils vous pussent déplaire,
En redonnant la vie à deux illustres morts ?
Vous pouvez acquérir de si grands avantages
En étudiant les ouvrages
De ces deux hommes merveilleux !
Le Tellier au Poussin sut redonner la vie ;
Si d'un pareil succès votre attente est suivie,
Vous en ferez revivre deux.
De ces hommes divins l'immortelle mémoire,
Votre intérêt et votre gloire,
Exigent de vous ce devoir.
L'honneur de votre art le demande,
Et la peine pour vous n'en peut être si grande,
Qu'il vous faille en perdre l'espoir.
Quelque travail et quelques veilles
Qui semblent (que semble ?) demander un sort si glorieux,
Pour posséder tant de merveilles,
Il vous suffit d'avoir une main et des yeux.

Regardez ces grands coups de maître
Et ce bon goût qu'ils font paraître
Dans l'empâtement des couleurs ;
Que votre esprit s'attache et votre main s'apprête
A mettre dans leur jour tous ces beaux airs de tête
Que l'œil ne trouve point ailleurs ;
Examinez de près les touches surprenantes,
Ces jours si bien gardés et ces ombres savantes,
Qu'anime dans chaque tableau
La fraîcheur des couleurs et le jeu du pinceau.
Parmi tant de beautés et si bien ménagées
Avec tant d'art et d'agrément,
Vous pourrez voir encor des beautés négligées,
Où l'art se fait mieux voir que dans l'éclat charmant
Du plus parfait achèvement.
C'est là qu'un grand homme, un grand maître,
Se plaît à se cacher pour se faire connaître ;
Et, dans le heurtement des couleurs et des traits,
Qu'il assure sa gloire et peint pour un jamais.
Ce fin achèvement, ce voile de science
A peu de gens est destiné ;
Il faut pour posséder un art si raffiné,
Être plus peintre qu'on ne pense.
Suivez donc Le Tellier et le rare talent
De cet homme excellent;
Avec toute la joie imitez ce grand homme.
Le bon goût est partout, et Rome ailleurs qu'à Rome.
Pour le bel art de peindre et les riches dessins,
Le Tellier n'a-t-il pas les plus beaux airs romains ?
Vernon, quoique petite ville,
Vous a fourni ce grand trésor :
Vous donnant le Poussin, Andely fut encor
Plus obligeante et plus fertile.
A ces objets animez-vous ;
L'or tire son éclat des obscures minières,
La perle des conques grossières,
Et le diamant des cailloux.
C'est ainsi qu'en trésors la nature féconde

De temps en temps surprend le monde
Par quelque prodige nouveau ;
On dirait que de siècle en siècle on la réveille
Pour nous donner ce qu'elle a de plus beau :
Pour la plume elle offrit Corneille,
Et le Poussin pour le pinceau.

Suivant ma triste routine, je vais reprendre en leur ordre les excellentes notes qu'Adrien Pasquier entassait un peu grossement, et les surnoter en les comparant. La lumière ne peut-elle pas s'obtenir, ami lecteur, en entrechoquant de petits cailloux du chemin?

La pièce de poésie ci-dessus produite, outre le jargon artistique si divertissant dans lequel elle est rimée, a cela d'inestimable qu'elle fixe le lieu de naissance de Letellier, et comble de son mieux ce vide de documents que regrettait Le Carpentier. Le poëme est d'un Normand; rappelez-vous les deux derniers vers; — il a connu le peintre, il était de ses amis; il en parle avec une complaisance à laquelle je ne sais de pareille que celle de De Haitze pour Daret.

Vernon fut donc la patrie de Letellier. On trouve, page 197 du *Cabinet des singularités d'architecture*, *peinture*, *sculpture et gravure*, que, dans le même siècle, la petite ville avait fourni un autre grand trésor en la personne de Jean Drouilly, sculpteur, natif de Vernon, mort en 1698. Florent-Lecomte en parle assez longuement. — Je ne sais où M. Descamps avait rencontré que Letellier était né en 1614 et était mort en 1676. La date de mort est certainement fausse, puisqu'il a écrit lui-même d'une main très-saine, au bas des *Adieux de saint Paul et de Silas*, son nom, suivi de l'année 1680. Quand *les Vérités plaisantes* ou *le monde au naturel* furent publiées à Rouen, en 1702, il est à croire que le poëme sur Letellier n'y eût pas été inséré, s'il n'eût célébré une mort assez récente. Letellier mourant vers l'année 1700, ce serait

peut-être lui donner une vie bien longue que de le faire naître en 1614. Encore une fois, où M. Descamps avait-il pris ces dates, que Le Carpentier n'a pas osé répéter ?

Le nom de baptême de Letellier n'était point *Jean*; sur les tableaux qu'il a signés, il a écrit son nom de ces diverses manières : *P. Le Tellier*, *P. Tellier*, *P. Le Telier*, partout avec l'initiale *P*, *Pierre* ou *Paul*. Quel singulier entêtement aux biographes et catalogueurs, qui avaient tous flairé les toiles de Letellier, de l'appeler Jean malgré lui-même, pour le plaisir de faire du roman !

Qu'était Letellier au Poussin ? nous sommes sûrs que ce n'était point Jean son neveu. S'il eût été parent de près ou de loin du grand Poussin, le poëte ami de Letellier n'eût point manqué de le faire sonner bien haut. Le nom de Letellier est fort commun dans les deux Normandies, surtout dans la Haute. Cependant je ne repousserais pas trop l'idee que notre P. Letellier fut quelque peu cousin de Jean Letellier, le neveu légataire. Vous savez que la mère du Poussin, Marie de Laisement, était de Vernon. Vernon et les Andelys sont deux villes bonnes voisines et qui se hantent beaucoup. Le Letellier, mari de la sœur du Poussin, devait avoir du cousinage à Vernon, et ainsi se trouverait expliquée l'amitié particulière qu'à eue Nicolas Poussin pour P. Letellier, le peintre, natif de Vernon, amitié si fièrement chantée par le poëte des *Vérités plaisantes*.

A quelle époque Letellier alla-t-il en Italie? j'imagine que ce put être en 1642, alors que Poussin quitta la France pour la dernière fois; et c'est à cause de cette date 1642, que je n'ose pas repousser absolument la date 1614, fixée par M. Descamps pour la naissance de notre peintre normand. Il aurait donc eu vingt-huit ans. — Letellier revint d'Italie bien longtemps avant la mort du Poussin. *Rome avait eu quatorze ans son étude et ses veilles*; s'il y était arrivé en novembre 1642, il en sortit en 1656. Son *Repos de la Sainte Famille en Egypte* fut peint en 1658 pour un noble personnage

de Rouen ; et l'année même où son vieux maître mourait à Rome, âgé de soixante et onze ans, P. Letellier, en 1665, peignait son *Saint Joseph portant l'Enfant-Jésus.*

L'une des grandes preuves du génie solide et sincère de Nicolas Poussin se trouve dans le simple aspect de ses tableaux, posés entre ceux de son maître et de son élève, de Quintin Varin et de P. Letellier. Ces trois peintres, qui, par leur descendance immédiate, ne devraient avoir qu'une seule figure, présentent trois faces, non pas tout à fait opposées, mais clairement distinctes. Le Poussin, après les premiers conseils reçus de Varin, n'avait plus voulu écouter que la haute sagesse de ses yeux et de son esprit. De même voulut-il que Letellier ne se confondît point en lui, mais qu'il sauvegardât la nature et les sens que Dieu lui avait faits. Disons que, dans toute l'école française de la seconde moitié du dix-septième siècle, je ne vois personne qui me fasse moins souvenir du Poussin que son unique élève. — Dans sa longue correspondance avec MM. de Chantelou, de Chambray et le chevalier del Pozzo, le nom de Letellier n'est pas prononcé une seule fois ; il est vrai qu'il n'a pas nommé plus souvent son frère d'alliance, son frère de gloire, l'héritier de son nom, le grand Gaspard Dughet, le *Guaspre Poussin.*

Ce qui est réellement remarquable dans notre peintre rouennais, c'est que ne rappelant en quoi que ce soit Nicolas Poussin, son maître, si ce n'est peut-être par la gravité solennelle de la manière, et par un sentiment réel et droit du style naturel, sentiment qui s'effaça vite, en France, dans l'école de Lebrun, — le tempérament de Le Tellier imposa à ses œuvres une ressemblance profonde de caractère avec celles d'un peintre grandement estimé, d'ailleurs, du Poussin, de Philippe de Champagne. La vérité simple et calme de pinceau, qui est la puissance de Champagne, fait aussi la force de Letellier. C'est un peintre de raison, qui comprenant admirablement la nature vraie de la figure humaine, ne s'élancera jamais dans un faux idéal. Enfin, en examinant la froideur

grave et un peu triste des tableaux de Letellier, le nom de peintre janséniste, si bien trouvé pour Philippe de Champagne, vient naturellement à la bouche. Champagne, hormis son neveu, n'avait pas laissé un seul élève gardant sa trace dans la peinture française. N'est-il pas singulier que la parité de tempéraments ait pu reproduire dans un peintre de province, élève du grand Poussin, les mêmes qualités fortes et tranquilles, quoique sans doute à un degré moins élevé? N'était là le poème biographique pour m'assurer que Letellier revint droit de Rome à Rouen, j'aurais certainement supposé que Nicolas Poussin l'avait fait passer à Paris par les mains et les leçons de ce vieil ami, avec lequel il avait commencé sa grande vie en travaillant au Luxembourg, sous Duchêne. Le Carpentier tout préoccupé, comme les autres, de trouver dans Le Tellier quelque chose du Poussin, n'a pu se défendre, nous le verrons, de prononcer le nom de Champagne.

Pour détailler l'œuvre de Le Tellier, je vais reprendre la biographie normande d'Adrien Pasquier, juste au point où j'en ai suspendu copie, à la fin du poëme élégiaque, — me bornant à ajouter mes notes personnelles sur ceux de ses tableaux que j'aurai rencontrés.

« Cet éloge de Le Tellier paraît avoir été bien mérité, puisque, dans le musée de Rouen, M. Descamps, qui en est le conservateur, a trouvé un bon nombre de tableaux de sa main, dignes d'y occuper les places qui leur conviennent et dont voici la nomenclature désignée par les numéros.

« N° 4.—*L'Adoration des Bergers.*—La scène est dans l'intérieur d'une étable. L'Enfant Jésus qui vient de naître est couché sur des débris de charpente recouverts de paille. La sainte Vierge accroupie lève d'une main son manteau pour découvrir son fils qu'elle montre avec complaisance aux bergers, qui s'empressent à l'adorer. Un de ces bergers et une bergère, les plus voisins de l'Enfant, sont à genoux; leur attitude et leurs regards expriment l'étonnement

et l'admiration. Saint Joseph est debout derrière la Vierge; il paraît faire les honneurs de l'endroit. Au fond de l'étable on aperçoit dans l'obscurité le bœuf et l'âne. Les caractères de tête, les effets de lumière et de clair-obscur rendent ce tableau intéressant.

» N° 23. — *Vision de saint Bernard.* — Portée sur les nuages, la Vierge tenant l'Enfant Jésus dans ses mains, accompagnés de saint Joseph, apparaissent à saint Bernard, qui, vêtu de l'habit de son ordre, est à genoux sur un degré sur lequel on voit à terre, au-dessous de Jésus, la croix ornée de ses clous, et par-dessus la crosse et la mitre du saint abbé. Saint Joseph tient d'une main un lis, de l'autre il conduit la main du visionnaire dans celle de Jésus, qui, par un mouvement, annonce la même intention. — Ce tableau, plein de naïveté, est traité dans le style du Poussin. »

Ce n'est pas le plus important, mais peut-être le plus naïf, le plus agréable et le mieux achevé des tableaux de Le Tellier. Le saint Joseph est l'une des figures de ce saint les mieux trouvées que j'aie vues. La Vierge est d'une bienveillance charmante, le profil du saint Bernard est bien modelé, bien recueilli, et d'une sévérité très-simple.

« N° 33. — *Le Repos en Égypte.* — Assise sur des fragments de monuments antiques, la Vierge tient l'Enfant Jésus sur ses genoux, occupée à lire dans un livre qu'elle soutient de la main droite. Saint Joseph, debout, appuyé sur un autel antique, tenant un livre ouvert entre ses mains, paraît interrompre sa lecture pour écouter ou regarder ce que dit ou fait l'enfant. — Le fond du tableau est enrichi d'une pyramide égyptienne. — Ce tableau est d'une composition aussi gracieuse que naïve; la figure de la Vierge est tout à la fois élégante et majestueuse; la tête de saint Joseph est du plus beau caractère. »

« — Très-jeune encore, raconte Le Carpentier, après avoir, lui aussi, décrit *le Repos en Egypte*, et dans mes premières études à l'école de cette ville, j'allais souvent considérer ce

tableau, qui était placé à l'autel à droite de l'entrée du chœur des Grands-Augustins, d'où je l'ai tiré au moment de la vente de cette église pour être conservé au Musée, ainsi que deux autres qui décoraient le même temple. Je le regarde comme un des plus parfaits qui soient sortis du pinceau de Le Tellier. »

Le Repos en Égypte est signé : *P. Le Tellier inv. et pinx.* 1658. On y lit cette inscription du donateur : *Nobilis Antonius De la Mare D. de Chesnevarin in supremâ computorum Neustriæ camerâ regis consiliarius et auditor hanc tabellam incarnato Verbo, Deiparæ Virgini, sponsoque castissimo A° S. MDCLVIII et ætatis suæ LXVII dedit et in hac B. Augustini basilica ponendam curavit.*

Et ces trois distiques :

Accipe quam flexis genibus supplexque tabellam
Do Christo et Joseph, do tibi, Virgo parens ;
Ut Pater ac Natus cum Flamine trinus et unus,
Sic individuam vos facitis Triadem.
In Cœlis mihi, Virgo potens, intactaque mater,
Da binæ Triados lumine posse frui.

J'avais d'abord eu lieu de prendre ce nom d'Antoine Delamarre pour un nom de peintre, le trouvant écrit *Antonius De la Marre* sous deux intéressants tableaux de l'église Saint-Vivien, dont l'un représente une tête de Christ, et l'autre une tête de Vierge; le premier d'un coloris délicieux, digne de Van Dyck, et qui est je crois de son école; quel peintre flamand se trouvait donc à Rouen, que Delamarre ait pu employer? En grisaille, à l'entour de la tête du Christ, sont peints d'une manière très-belle et très-large, des figures et corps d'anges finissant en ornement. La tête de la Vierge est moins belle de pinceau que celle du Christ. Elle est entre deux tiges de lis en grisaille; au bas se lisent: *Salva nos Dei Mater*, et le nom du généreux donateur, qui a encore gratifié

la bibliothèque de la même église Saint-Vivien, de bon nombre de ses livres.

En envisageant le *Repos en Egypte* de Le Tellier, remarque m'est venue que toutes ses Vierges avaient un caractère de tête commun entre elles, plus bourgeois peut-être que celui des Vierges de Mignard, mais plus large et plus simple, et d'une beauté pour le moins aussi plaisante.

« N° 42. — *Saint Joseph portant l'Enfant Jésus dans ses bras.* — Le saint est debout, vu de face; il a les yeux élevés vers le ciel, et tient l'enfant Jésus entre ses bras. Le fond du tableau représente la campagne.— Ce tableau, composé dans le style Poussin, est peint et composé avec le même esprit que celui de ce maître. »

Toujours chez Descamps, à propos de Le Tellier, la même préoccupation du Poussin. On peut, à la rigueur, trouver dans le saint Joseph et dans le paysage qui lui fait fonds, l'intention et le dessin du Poussin, mais là plus qu'ailleurs encore, avec l'exécution et la couleur du Champagne. (Le Poussin ne faisait-il pas assez de cas des paysages de Champagne?) — Tout est parfait dans cet ouvrage, dit Le Carpentier, où Le Tellier s'est montré le digne élève du Poussin, soit pour l'expression, le dessin, la beauté des draperies, soit pour la perspective. » — Il est signé : *P. Tellier inven. et pinxit* 1665.

« N° 63. — *La Vierge du Rosaire.* — Au centre du sujet, la Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui présente le rosaire à saint Dominique, auteur de cette institution, que l'on voit plus bas à genoux; un génie céleste présente à la Vierge le tableau où sont écrits les symboles des divers mystères. — Un chien tient le flambeau de la foi qui éclaire le globe, etc. — Ce tableau a des beautés ; la composition en est heureuse; une belle expression et un bel effet. »

« N° 74. — *Jésus-Christ monte au ciel.* — Jésus-Christ sortit de Jérusalem, mena ses disciples vers Béthanie, et de là jusqu'à la montagne des Oliviers; lorsqu'il y fut arrivé, il leva

les yeux au ciel, et les ayant bénis, il s'éleva doucement. Comme leurs regards demeuraient fixés vers le ciel, deux anges parurent et leur dirent : Hommes de Galilée, qu'admirez-vous? Le même Jésus qui vient de s'y élever, viendra un jour sur une nuée, comme vous venez de le voir monter dans le ciel.—Le Sauveur s'élève au ciel entouré d'une gloire céleste; deux anges le suivent et paraissent le désigner aux apôtres, qui, étonnés, les uns debout étendant les bras vers lui et semblent l'appeler, les autres prosternés à terre l'adorent; toutes ces différentes attitudes, si intéressantes pour la composition, sont une pour l'expression : on voit que toute cette réunion est remplie du même sentiment; c'est un mérite principal de ce tableau.—Le second plan offre la Vierge de profil; la tête couverte d'une draperie bleue, elle partage les sentiments de l'assemblée. Outre de belles extrémités correctement dessinées, les têtes des apôtres spirituellement caractérisées, on y remarque une certaine chaleur qui donne la vie au tout ensemble. — Au-dessous de la Vierge, entre les têtes des apôtres, on distingue le portrait du peintre; il est représenté de face et porte de petites moustaches. »

Le tableau de *l'Ascension du Christ* décore aujourd'hui le maître-autel de l'église du Collége. Ce que j'y ai avant tout cherché, c'est ce portrait de Le Tellier lui-même, désigné par Descamps et Le Carpentier d'une manière tout opposée; l'un l'a vu de profil, et l'autre l'a vu de face. J'appuierai pour ma part, de toute ma chétive autorité, l'opinion de ce bon M. Descamps. Toutes les figures de Letellier portent d'ailleurs, je l'ai dit, un si vrai sentiment de la nature vivante, qu'on pourrait reconnaître des portraits dans chacune. La tête que Le Carpentier prenait pour celle du peintre, c'était sans doute la dernière tête à gauche, un peu levée vers le Christ, et dont on ne voit pas le corps; or, une autre figure exactement semblable à celle-ci, pleine, luisante et à cheveux courts, se retrouve à droite, vêtue de vert, sur le premier plan du *Nunc dimittis,* dont nous parlerons tout à l'heure. Elle a bien l'air

d'un portrait, mais étant connu le caractère de peinture de Le Tellier, cette tête pourrait bien n'être qu'interprétée en réalisme d'un type connu dans la statuaire antique. La figure qu'après Descamps, je désignerai comme le portrait de Le Tellier, se retourne de face entre celles des apôtres, à droite; elle est douce, les cheveux sont châtains, l'œil douteux, le teint luisant tel qu'il l'a donné à presque tous ses visages ; l'expression en est assez solide, plus froide que celle de Sacquespée, le peintre-poëte, l'inséparable pendant de Le Tellier.

« N° 90. — *Trois anges et chérubins portés sur des nuages.*— Vus à mi-corps, ils paraissent exprimer la douleur dont ils sont affectés. — Ce tableau vraisemblablement faisait le couronnement d'un autre principal qui devait être un Christ ou quelque sujet du même genre. »

« N° 91. — *L'Assomption de la sainte Vierge.* — La sainte Vierge est portée au ciel sur des nues ; elle a la tête tournée vers la gloire qui l'attend ; son expression est celle de la béatitude ; elle est vêtue d'une longue robe blanche, avec une draperie bleue par-dessus, dont les bouts voltigent; les douze apôtres et les trois Maries sont à terre autour de la tombe dans différentes attitudes, qui toutes témoignent l'étonnement et l'admiration ; la plupart regardent la sainte Vierge monter au ciel, tandis que d'autres semblent encore la chercher dans le tombeau. Ce morceau est composé dans le grand style du maître ; le mouvement y est si bien exprimé, qu'on croit voir la scène se passer sous les yeux. — Le peintre s'y est représenté à peu de distance du curé de la paroisse à laquelle ce tableau appartenait. »

« N° 92. — *Jésus-Christ au tombeau.* »

« N° 93. — *Un Ecce Homo.* »

« N° 95. — *Une Résurrection.* »

« N° 96. — *Jésus-Christ donne les clefs à saint Pierre.* »

« N° 98. — *La Mère de Pitié.* »

« N° 99. — *Une Nativité.* »

« N° 116. — *Jésus-Christ mort, porté sur des nuées, entouré d'anges et de chérubins, en présence de Dieu le Père.*

« N° 139. — *Les Adieux de saint Pierre et de saint Paul.* — Ce tableau bien composé a beaucoup souffert et doit être restauré. »

Telle était la désignation du catalogue de 1809; dans le *Catalogue raisonné des tableaux exposés au Musée de Rouen*, 1824, Descamps a varié cette désignation :

« N° 269 (de ce catalogue). — *Le Domine quò vadis ?* Le peintre a représenté l'instant où les deux apôtres se rencontrent et se disent adieu. Saint Pierre portant l'instrument de son supplice rentre dans Rome, saint Paul s'en éloigne. — Ce sujet ingrat à rendre est composé dans la manière du Dominiquin, pour le style et la physionomie dans quelques têtes. »

Le Carpentier n'est pas d'accord avec Descamps sur le sujet : « On doit citer, dit-il, parmi les meilleures productions de Le Tellier, et pour la noblesse du style, un tableau représentant *les Adieux de Paul et de Silas allant au martyre ;* il avait décoré longtemps une chapelle de la cathédrale de Rouen, après avoir été placé précédemment dans le chapitre de cette métropole : toutes les belles parties de l'art se trouvent réunies dans cet excellent tableau, qui rappelle le beau style du Poussin et du Dominiquin. »

Les Adieux de Paul et de Silas remis en bon état depuis 1869, sont signés : *P. Le Telier, invenit et pinxit.* 1680. Si Le Tellier n'avait fait ce tableau, on aurait pu mettre en doute son voyage et ses études en Italie ; mais là, il a marqué un vif et volontaire souvenir de l'école romaine. Voyez la simplicité solennelle de l'action, et ces anges lourds et de formes raphaëlesques qui volent avec des palmes dans les mains. Le cavalier d'Heliodore ne se retrouve-t-il pas au repos, dans le coin à gauche? La silhouette absolue et singulière de ce nègre portant le panier qui renferme les instruments de la crucifixation me plaît ; les figures de bourreaux sont d'un rude caractère ; le fond d'architecture romaine est

beau. On ressent dans tout ce tableau une sévérité pieuse et une vigueur de génie inaccoutumée qui le rend fort intéressant pour l'histoire de la manière ou plutôt des manières du maître.—Une petite copie ou esquisse de ces *Adieux de Paul et de Silas* se retrouve encore à Rouen, dans l'église de Saint-Maclou.

N° 220. — *La Présentation au Temple.* — L'action se passe dans l'intérieur d'un temple, orné d'une élégante architecture où est placé en avant un autel. Siméon, sous la figure d'un vieillard vénérable, est debout à droite de l'autel, il tient, posé sur ses langes, l'Enfant Jésus entre ses bras, et fait l'oblation au Seigneur. Le saint est vêtu d'une longue robe violette, sur laquelle passe un manteau de même couleur. La Vierge est à genoux sur un degré, les mains croisées sur sa poitrine, dans une attitude de soumission et d'offrande; elle est vue tout à fait de côté ; sa tête est coiffée de ses cheveux, relevés et attachés par des rubans blancs; elle est vêtue d'un grand manteau bleu qui recouvre une robe d'un violet clair; à sa droite, saint Joseph tient dans ses mains un petit panier dans lequel sont deux colombes blanches ; il regarde avec intérêt l'Enfant Jésus et saint Siméon ; son habillement est une tunique couleur gris violet, recouverte d'un manteau jaune qui passe de l'épaule droite à la cuisse gauche ; derrière saint Joseph, on voit deux spectateurs dont un, portant son doigt sur ses lèvres, semble imposer silence à son compagnon. Ils ont l'air de prêter grande attention à la cérémonie. A la droite de saint Siméon, et sur un plan plus reculé, sainte Anne appuyée sur l'autel, les mains jointes, se penche en avant, et exprime une vive admiration en regardant l'Enfant Jésus. Derrière elle on aperçoit un lévite, la tête couverte d'une étoffe jaune, qui tient appuyé sur l'autel un grand livre ouvert. — Le premier plan, en avant de l'autel, offre un jeune acolyte, debout, vêtu d'une robe blanche, tenant un grand chandelier qu'il repose sur son épaule; à la gauche de saint Siméon, un second acolyte, avec

le même accoutrement, termine cette belle composition. »

Je n'ai quasi rien à ajouter à une description si exacte du tableau de *la Purification*, qui, suivant Le Carpentier, est d'un bon style, d'une excellente composition et du plus beau fini, et décorait la contretable de la paroisse de Saint-Amand.— Je dirai seulement que plusieurs de ses figures se retrouvent dans le tableau de *l'Ascension du Christ*, qu'ils sont tous deux du même faire, et qu'ils doivent être rapprochés par l'époque de leur composition. Je n'ai vu de signature ni sous l'un ni sous l'autre.

Finissons-en avec la compilation d'Adrien Pasquier :

« M. Noël, à l'endroit cité, nous indique encore plusieurs autres tableaux de la façon de Le Tellier, tels qu'un *Saint Alexis couché sous un degré*, une *Sainte Famille*, et une *Purification*, qu'on estime être ses meilleurs tableaux ; peut-être que ce dernier est le même que *la Présentation au Temple*, si bien désignée par M. Descamps. »

« Quoique presque tous ces tableaux appartiennent plutôt à la fable qu'à la réalité (lisez pour apprécier la prêtrophobie maniaque d'Adrien Pasquier, la charmante notice de M. Charles Richard), ils n'en sont pas moins estimés, en ce que l'on voit le génie du peintre pour l'invention des personnages, et les couleurs qu'il a su adapter aux sujets qu'il voulait représenter. »

« M. Charles Le Carpentier a donné une notice de Le Tellier, dans la séance publique de la Société d'Émulation de Rouen du 9 juin 1817, page 36. »

Le Saint Alexis gisant sous l'escalier de sa propre maison, indiqué plus haut par Noël, est l'une des plus étonnantes œuvres de Le Tellier ; il y a, en vérité, atteint au plus haut style. Le Carpentier n'exagère pas, en disant qu'on pourrait l'attribuer à Le Sueur, pour la belle simplicité et la noblesse de l'architecture, s'il ne portait le nom de son auteur. Le moment choisi par Le Tellier, est celui ainsi traduit par la complainte populaire.

Il fut se présenter,
Accablé de misère,
Comme un pauvre être,
Sans se faire connaître,
Il demande à loger
Dessous un escalier.

Prince très-charitable,
Après avoir dîné,
Les miettes de vos tables
Faites-les-moi donner.....—
Sept ans de pénitence,
Sous ce triste degré,
Par jeûnes et abstinences,
Son corps a mortifié ;
Les valets et servantes
Crachaient, jetaient sur lui
Les saletés du logis. —

La figure mourante de saint Alexis est blême et pleine de la beauté solennelle de la mort ; il a la maigreur divine des moines sacrés de Lesueur. Vêtu d'une courte tunique bleu-pâle, il est étendu sous le splendide escalier. Ses bras sont appuyés contre une pierre recouverte de son manteau rouge. Il occupe seul le tableau. De petits serviteurs descendent à gauche les degrés lointains de l'escalier. Letellier a répandu dans cette peinture un profond sentiment. Ce superbe *Saint Alexis* avait été peint, au dire de Le Carpentier, pour l'église des Gravelines, où déjà de son temps il avait été replacé depuis quelques années ; mais il ajoute en note qu'il était placé dans une chapelle basse de l'église des Cordeliers, au-dessus du confessionnal : comment s'accorde-t-il ? Moi, c'est dans l'église des Gravelines, aujourd'hui couvent de la Visitation, que les bonnes sœurs ont bien voulu me le laisser voir. Le couvent des Gravelines avait été fondé par quelques religieuses claristes, sorte de sœurs capucines, qui, s'étant sau-

vées épouvantées de la ville de Gravelines assiégée par les armes de Louis XIV, en 1658, se réfugièrent à Rouen, où de généreuses aumônes et de bienfaisants patronages les retinrent. La date de l'établissement, ou plus justement encore de la prospérité de cette humble communauté, me ferait attribuer le *Saint Alexis* à l'époque de la pleine maturité de Letellier.

Parmi les tableaux que n'aient mentionnés ni Pasquier, ni Descamps, ni Le Carpentier, j'en compterai deux attribuables à Letellier : l'un, au musée de Rouen, sans valeur extraordinaire, et qui représente sainte Anne conduisant la Vierge enfant au temple, dont on voit la colonnade à droite se profilant assez savamment; — l'autre est une *Salutation angélique*, et se trouve dans l'une des premières chapelles à gauche de la cathédrale. L'ange, de haute taille élancée, touche du bout du pied les dalles et vole encore. Il montre de la main droite le ciel, et de la gauche présente le lis. La Vierge, retournée vers lui, les yeux baissés, les mains croisées sur la poitrine, est agenouillée sur le prie-Dieu. Un livre derrière elle est posé sur sa chaise. L'aspect de cette peinture est clair, frais et jeune. La Vierge est pieuse : sa tête est comme la signature du tableau, si bien est reconnaissable en elle le type des Vierges de Letellier. Le dessin est très-bon ; on y remarque pourtant un peu de ce maniéré, que le sujet d'ailleurs comporte; il est sensible surtout dans les draperies volantes de l'ange.

Le Carpentier a connu un grand nombre de compositions de Letellier, qui sont aujourd'hui perdues pour nous. Il cite dans l'église des Augustins, qui renfermait déjà le *Repos en Égypte*, « un tableau admirable représentant des miracles arrivés au tombeau de saint Augustin; les figures en étaient grandes comme nature. Les religieux avaient eu la faiblesse de confier ce tableau, pour le nettoyer, à un charlatan dont l'ignorance l'a perdu pour jamais, comme cela se pratique encore malheureusement de nos jours. »

« Le Tellier, quoique très-occupé à de grands travaux d'église, dit ailleurs Le Carpentier, a cependant travaillé pour quelques particuliers de Rouen : on connaît de lui des sujets d'histoire enchâssés dans des lambris, et de fort beaux portraits. On peut citer entre autres celui de messire Gui Duval, président à mortier, gravé par Landry (je n'ai pu le trouver au cabinet d'estampes de la Bibliothèque Royale). Ils ont beaucoup de ressemblance avec ceux de *Champagne*. Mais ces ouvrages restèrent exclusivement placés dans l'interieur des maisons, et on sait assez, d'ailleurs, ce que deviennent les portraits de famille, lorsqu'après un siècle ou deux, le costume en paraît si ridicule, qu'on les envoie du salon au grenier, et souvent leur dernière destinée est de pourrir dans les sombres réduits des brocanteurs. — Ainsi les ouvrages de Le Tellier restèrent presque ignorés jusqu'au moment où les troubles arrivés en France les révélèrent au grand jour, et on fut tout surpris d'une découverte aussi inattendue. »

» Cet artiste infatigable, dit encore Lecarpentier, avait orné de ses productions la plupart des églises de son pays; il en était peu, en effet, qui n'en offrissent deux, trois et quelquefois jusqu'à six; ce que j'ai été à même d'observer dans mes longues recherches. J'ai découvert aussi, dans l'intérieur de quelques maisons de Rouen, des peintures de Le Tellier, mais qui souvent, enfumées ou peintes en plafonds, ont presque péri faute de soins et par le laps des temps; il faut ajouter, d'ailleurs, que la mode, qui change et régit tout à son gré, en avait déjà frappé probablement plusieurs autres d'une proscription éternelle; mais si le laps, l'humidité et l'insouciance ont détruit une partie des productions de cet habile peintre, il est consolant d'en posséder encore un assez grand nombre pour le juger, honorer sa mémoire et ses talents. »

Nos ancêtres avaient malheureusement pour nous le droit de phraser à l'aise sur la pensée d'un tableau et l'ingénieux parallèle que l'on pouvait faire d'un peintre avec tel autre

de ses confrères. Je n'ai pas le courage d'en vouloir sérieusement à De Haitze pour ses sermons ridicules : il avait sans doute oublié les ravages iconoclastes des huguenots, et ne savait pas ce qu'une révolution sociale pouvait faire tomber de cadres innocents de leurs murailles. — Mais Le Carpentier, qui avait vu la terreur balayer les églises, et disparaître dans l'ouragan des tableaux par centaines, comment, écrivant en 1817, n'a-t-il point compris pour nous l'intérêt d'une description naïve, d'une signature, d'un titre de tableau? N'avait-il point vu, depuis la création seulement du Musée de Rouen, plusieurs tableaux de son cher Letellier s'en échapper pour retourner on ne sait où? Les curieux de l'avenir lui auraient su plus de gré d'un simple catalogue des tableaux innombrables de Letellier qu'il avait vus avant 93 dans les églises de Rouen, — avec ces yeux de jeunesse qui gardent si bien le souvenir, — que des phrases d'une honnête, mais froide et incolore banalité, dont il a voulu habiller Letellier, sans lui donner un corps saisissable? Quelques pauvres dates suffisaient à cela.

Le Carpentier a d'ailleurs bien saisi certains caractères de la peinture de Letellier, mais sans les accorder, de sorte qu'il paraît se contredire : « C'est du Poussin qu'il tenait cette noblesse de style, jointe à la belle simplicité de l'antique qui se fait remarquer dans ses tableaux. — Peu sensible, ainsi que le Poussin, aux charmes d'un coloris brillant, il lui est inférieur pour la beauté et la noblesse du dessin.... il est cependant de ses tableaux dont la couleur est fort bonne... Ses airs de tête sont vrais et assez variés, ses caractères justes et bien saisis; l'expression est la partie où, à l'exemple du Poussin, il s'est montré le plus profond. Il n'a manqué à Letellier qu'un peu plus de ce feu, de cet enthousiasme, qui caractérisent les productions des grands génies. — Ne pourrait-on pas aussi lui reprocher peut-être que, trop strictement attaché à l'imitation servile de la nature, il l'a quelquefois rendue sans choix et dénuée de ce beau idéal, dont les

grands maîtres de l'art nous ont laissé de si nombreux exemples? c'est ce qui l'a fait tomber, surtout vers les dernières années de sa vie, dans une manière molle et ronde, défaut qui ne se rencontre pas dans ses tableaux faits dans la vigueur de l'âge, où l'on trouve un bon goût de dessin formé sur les grands principes de l'habile maître dont il était l'élève. »

S'il y a une énigme dans la nature de Letellier, Philippe de Champagne en donne assez le mot. Les contemporains, semble-t-il, ne s'envisagent pas d'un œil sain les uns les autres : ceux de Letellier croyaient reconnaître en lui tous les traits du Poussin, et le Champagne n'a jamais eu incontestablement d'élève plus intelligent, plus naturel, plus involontaire, plus fatal, pour bien dire. C'est ce qui fait l'originalité de Letellier dans l'école française. Plus on le regarde, moins on le trouve fidèle au Poussin; les glaces de son tempérament l'en séparaient profondément. Quel admirable portraitiste il était né pour être! Il vise si heureusement à cette naïveté de vie et de vérité qui qualifiaient Champagne! ou plutôt il possédait cette naïveté par don de nature. A Rome, au lieu de copier sur toile, à la suite du Poussin, les plus beaux antiques, comme modèles de beauté suprême, il en eût ramené au réel et à la vie les types idéalisés. Letellier est bien un peintre français par le caractère foncier de sa peinture : point de fantaisie, une grande et solide raison. Et dans cette ville, où Letellier exerçait sa sage froideur et dessinait ses tranquilles contours, étaient nés et déjà travaillaient les deux maîtres tourmentés, Jouvenet et son neveu Restout. La main de Letellier, autant que je l'ai pu observer, a connu trois manières : la première, qui traduit peut-être le mieux sa nature, est celle où il peignit le *Repos en Egypte*, la *Vision de saint Bernard*, le *Saint Joseph tenant l'Enfant Jésus*. Je ne vois point dans tout cela de tableaux de jeunesse, mais ceux-ci sont remarquables par une bonne solidité de coloris. — Je placerai dans la seconde manière l'*Ascension du Christ*,

la *Purification* et la *Salutation angélique*, toujours aussi sûrs de composition, mais plus pâles, plus finis et peut-être un peu plus secs de pinceau. — Enfin, la troisième manière, qui ne m'est manifestée que par les *Adieux de Paul et de Silas*, me montrerait Letellier amené par la vieillesse à un véritable sentiment du style italien, que son âge mûr n'avait point su comprendre. Il est de très-grands peintres dont les qualités ont été, avant tout, celles de leur jeunesse. Letellier était de ceux qui, comme Poussin, son maître, ne s'usent point, mais s'élèvent en vieillissant. Malgré l'insinuation de Le Carpentier, le tableau de 1680 a sur ceux de 1658 toute la puissance supérieure d'une gravité magistrale. — Disons, en dernier mot, que toutes les œuvres de Letellier sont pénétrées de grâce et d'onction intérieure, et reflètent la vie douce à la fois et sévère de ces villes de province, où s'est cachée sa chaste gloire.

En janvier 1669, était né à Andely dom Robert François Letellier; il mourut à Caen, le 4 janvier 1743, à soixante-quatorze ans. Il avait fait profession chez les bénédictins de Lyre, en 1688, et succéda à D. Massuet dans la chaire de philosophie et de théologie à Saint-Étienne de Caen. Il refusa constamment toute espèce de supériorité dans son ordre, vécut et mourut de la manière la plus édifiante. Il réfuta dom Lecerf sur son sentiment des trente-trois saints qu'on honore à Saint-Vandrille. Ce qu'il a écrit sur cette matière était conservé in-4° dans la bibliothèque de cette abbaye. (C'étaient les saints qu'avait peints à fresque Sacquespée, autour du chœur de Saint-Vandrille.) — Quoique Guiot n'en dise rien là, dans son *Moreri normand*, cet admirable bénédictin, dom Robert François Letellier n'était-il point encore de cette heureuse famille, qui, apparentée à Poussin par sa chère sœur, avait donné à ce grand peintre un légataire universel et mieux encore un digne élève?

La mémoire de Letellier doit tout à Le Carpentier. Par reconnaissance pour celui dont les tableaux avaient été le charme

et l'étude de son enfance, Le Carpentier le garda de ruine et d'outrage dans les mauvais jours, et n'eut de repos que lorsqu'il eut abrité dans le Musée de Rouen les plus importantes compositions de Letellier. Il écrivit de plus son éloge, et je n'ai fait, pour ma part, qu'ajouter quelques pièces à ce *trophée*, qu'il se vantait justement d'avoir *élevé à la gloire* du peintre normand, élève du Poussin. Ce zèle généreux pour la glorification des grands peintres, qui a consumé Le Carpentier, ne lui a pas été assez payé. Rien ne nuit aux artistes, croyez-le bien, comme la science trop pédante de leur histoire et de leur art. S'il n'eût été si docte expert en maîtres et en écoles, il eût peut-être regardé sa luxuriante patrie de Normandie avec ses propres yeux, et au lieu de faire involontairement des pastiches charmants, tantôt de Vernet, tantôt de Loutherbourg, il eût produit de lui-même ses délicates qualités de paysagiste. Il a sacrifié son honneur à celui des illustres qu'il admirait. Quelque jour peut-être m'appliquerai-je à lui dresser à son tour *son trophée* à cet honnête Le Carpentier, l'un des derniers peintres fidèles à leur province qu'aura connus la France.

QUINTIN VARIN.

QUINTIN VARIN.

Puisque je viens de montrer l'auguste douleur du vieux Poussin pleurant sa bonne femme, puisque je viens de parler des petites inquiétudes de ses derniers jours, et de Letellier son élève, peut-être bien son parent, — je ne puis pas choisir meilleure place pour faire entreconnaître au lecteur le brave peintre, maltraité de la gloire, qui apparut à l'enfance du Poussin comme un génie de lumière, et lui écarta les entraves de la famille et de sa bourgade, pour le vouer au monde et à ses destinées suprêmes. — Nicolas Poussin avait appris le premier usage du crayon et des pinceaux de Noël Jouvenet, grand-père de Jean ; il travailla par la suite à Paris, sous Ferdinand Elle et sous Lallemand, et de combien d'autres écouta-t-il les leçons ! mais il ne voulut jamais reconnaître qu'une voix, celle qui avait éveillé son enfance et lui avait révélé là-bas, aux Andelys, là-bas en Normandie, là-bas au coin du feu de son père Jean Poussin, le divin art de la peinture ; il n'a jamais avoué que ce maître Quintin Varin ; il a emporté ce nom uni au sien dans les âges, il ne lui devait pas moins. Dieu, en faisant ainsi, a voulu qu'une bonne action fût mieux payée que plusieurs belles œuvres.

Détachons pour un moment Quintin Varin du Poussin. Sa vie, ou le peu qu'on en sait, montrera, entre autres ensei-

gnements, à quels méchants hasards se doit la perte d'une immortelle renommée.

Il est possible de croire, et presque de prouver, qu'au lieu de produire seulement le plus grand maître qui eût illustré la France, Quintin Varin, l'occasion donnant travail à ses pinceaux, eût été proclamé l'un des peintres les plus extraordinaires de son temps.

C'est Felibien sans doute, dans ses *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus excellents peintres*, qui a fait Quintin ou Quentin Varin natif d'Amiens; De Piles, Florent Le Comte, D'André-Bardon, et tous les autres, et jusque dans la *Biographie Universelle*, ont suivi cette erreur de Felibien; et moi-même l'ai répétée à tort dans la préface de ce présent livre. Felibien avait entendu dire qu'il y avait des peintures de ce maître à Amiens, et peut-être qu'il s'y était retiré pour mourir; et de là, Quintin Varin, natif d'Amiens. Du reste, chez tous ceux qui ont écrit l'histoire de la peinture, nuit complète et triste indifférence sur la vie de Varin. Maria Graham, dans ses *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin*, est la seule qui, en parlant de l'enfance de l'élève, se soit senti le désir de pénétrer et d'expliquer la portée du maître.

« Passeri nous dit que Nicolas Poussin fut souvent grondé par son maître-d'école, parce que, au lieu d'étudier, il dessinait sur les pages de ses livres. Cet amour précoce de l'art fut sans doute excité par les beautés naturelles des environs de la ville des Andelys, qui est située au milieu de collines agréables, sur la rive droite de la Seine, là où ce fleuve, ayant sa plus grande largeur, serpente au travers de la belle et fertile province de Normandie. Les alentours de cette ville sont maintenant embellis, et furent autrefois défendus par plusieurs de ces tours pittoresques que les Normands ont laissées dans les divers lieux de leur domination, depuis le nord de l'Angleterre jusqu'au midi de l'Italie et de la Sicile. Les esquisses du jeune Poussin attirèrent l'attention de Quintin Varin, *natif d'Amiens*, et établi pour lors aux Andelys. L'état

de la peinture était à cette époque fort peu avancé en France; tous les défauts qu'on reproche avec raison à l'école française existaient alors au plus haut degré, et si l'on commence à entrevoir le goût plus épuré des Lebrun et des Lesueur, Varin peut réclamer l'honneur d'être un des premiers entre ceux qui ont pénétré dans la route du perfectionnement. Son tableau de la *Présentation du Christ au Temple*, peint pour les Carmes déchaussés, et celui de saint Charles Borromée, exécuté pour l'église de Saint-Étienne du Mont, sont considérés comme ses meilleures productions et ont un mérite réel; il est donc naturel de penser qu'il devait avoir beaucoup de réputation dans une ville de province. Cette circonstance, jointe aux instances pressantes de Nicolas, vainquit à la fin la répugnance qu'éprouvait Jean Poussin à laisser son fils se livrer à son goût pour la peinture; et après des efforts répétés pour le détourner d'une carrière qui offrait si peu de chances de succès, il lui permit de s'établir auprès de Varin, et de devenir son élève. — C'est à l'intérêt vraiment paternel que son maître prit à ses progrès et à la bonne direction qu'il donna à ses études, que le Poussin fut redevable de ses succès futurs. »

Cette page de Maria Graham renferme quelques erreurs de faits qui se relèveront d'elles-mêmes un peu plus loin, et aussi quelques mots ridicules, qui tiennent par malheur à l'esprit trop sèchement philosophe et libéral de cette honorable dame anglaise. — L'intention de justice et de vérité est du moins évidente et d'autant meilleure, qu'à l'heure où écrivait Maria Graham, le plus charmant faiseur de romans en France, Charles Nodier, en bâtissait un sur Quintin Varin. Voici ce qu'on lit dans le *Voyage pittoresque et romantique dans l'ancienne Normandie.*

«...... Mais toutes les renommées d'Henri d'Andeli, de Thomas Corneille et de Turnèbe, pâlissent devant celle qui doit illustrer à jamais le modeste coteau du hameau de Villers et qui fait palpiter le cœur au nom du *Clos Poussin*. C'est sur

le revers de la montagne, c'est près de ce petit bois, qu'est né le Poussin, dans une chaumière dont il ne reste plus de vestiges, le 15 juin 1593. Son génie s'est inspiré de ce ciel, et de ces bois, et de ces eaux. Il y a quelque chose de lui dans la lumière qui nous y éclaire, et dans l'air que nous y respirons. Pourquoi une pierre modeste, qui aurait peu coûté à la munificence de l'autorité, n'a-t-elle pas encore rappelé au passant l'enceinte abandonnée d'où ce génie s'est élancé vers une gloire immortelle? il aurait suffi d'y tracer la simple épitaphe du berger Arcadien : Moi aussi, j'ai gardé des troupeaux sur cette colline!... — Le père du Poussin était pauvre... heureusement, ce respectable homme avait un ami dont il faut conserver le nom ; il s'appelait Varin, et il était peintre, comme on l'est dans un hameau, sans maîtres, sans inspirations, sans modèles. Cependant, Varin a laissé derrière lui tous les artistes français de la même époque. Il a créé le Poussin, et eût-il été un grand peintre, le Poussin serait encore son plus bel ouvrage. »

N'admirez-vous pas l'imagination poétique qui travestit, pour lui ménager plus grand honneur, l'un des peintres les plus vagabonds et les plus savants de son temps en un pauvre diable qui n'a jamais passé les portes de sa ville, et tout juste habile à peindre les enseignes d'auberges des Andelys? Du reste, Charles Nodier avait pu prendre le germe des lignes ci-dessus ailleurs que dans un rêve. Dans un *Eloge de Nicolas Poussin*, couronné, le 4 juillet 1808, par la Société d'agriculture, sciences et arts du département de l'Eure, M. Nicolas Ruault écrivait cette phrase : « Un peintre, nommé Varin, voisin de son père, favorisait en secret les dispositions extraordinaires du jeune Poussin. » — Les biographes d'artistes ont, entre tous, le défaut de se copier les uns les autres. Ce que l'un a menti, l'autre le rementira ; ce que le premier a omis, les suivants se garderont bien de le chercher et de le produire. Depuis Felibien jusqu'à M. Gence, Varin, natif d'Amiens, a fait deux, le dernier dit trois tableaux, qu'aucun,

d'ailleurs, n'a jamais voulu examiner ni décrire. Quand on a ajouté qn'il aida le grand Poussin à s'acheminer dans la carrière de la peinture, on en a fini sur Varin ; pas un mot de plus sur lui, depuis cent cinquante ans, n'avait grossi les biographies. Pauvres peintres, si votre vie n'est pas racontée entière par qui vous nomma le premier, vous n'aurez dans l'éternité que ce que celui-ci vous aura donné. Il y a plus de quatre-vingts ans pourtant (en 1765), que Piganiol de la Force a imprimé ceci dans sa ***Description historique de Paris et de ses environs.***

« Sur l'autel de la chapelle de saint Charles (dans l'Église Saint-Jacques de la Boucherie), est un tableau très-estimé, dans lequel saint Charles est représenté distribuant ses aumônes à une troupe de pauvres assemblés sous le vestibule d'une église. Ce tableau est de Quentin Varin, peintre célèbre, sur lequel l'historien de la paroisse de Saint-Jacques donne une note qui mérite d'être rapportée ici. Varin, originaire de Picardie, après avoir reçu à Beauvais des leçons de peinture de François Gaget, chanoine de Beauvais, et après avoir appris la perspective du frère Bonaventure d'Amiens, capucin, surpassa bientôt ses maîtres. Mais Beauvais étant un théâtre trop étroit pour tirer parti de son talent, il alla à Paris, et se retira d'abord dans un grenier, rue de la Verrerie, chez un marguillier de Saint-Jacques de la Boucherie, qui lui fit faire le tableau dont on vient de parler. L'intendant de la reine Marie de Médicis ayant vu ce tableau, en fut charmé ; et comme la reine cherchait alors un peintre pour décorer la galerie du Luxembourg, l'intendant alla chercher Varin dans son grenier, et le présenta à la reine. Ce peintre donna de magnifiques dessins, qui furent adoptés ; mais il disparut tout à coup : il s'était lié d'amitié avec un poëte nommé Durant, qui, ayant indiscrètement fait une satire contre le gouvernement, fut arrêté et pendu peu après. Varin, craignant de participer au malheureux sort de son ami, se cacha si bien qu'il fut impossible de le déterrer.

Cela fut cause que l'on fit venir d'Anvers le fameux Rubens, au pinceau duquel on est redevable des riches peintures qui décorent la galerie du Luxembourg. Varin reparut quelques années après, et fit pour la reine *la Présentation de Jésus-Christ au Temple*, dont cette princesse fit présent aux Carmes du Luxembourg. Il a fait aussi *le Paralytique* qui est à Fontainebleau. Varin a eu la gloire de donner d'utiles leçons au célèbre Poussin. »

Voilà, je pense, une historiette assez curieuse; elle ne nous révèle pas seulement les méchants hasards et les agitations d'un grand peintre inconnu ; elle touche à l'épisode de la vie de Rubens qui intéresse particulièrement la France. C'est de l'histoire internationale des arts. Grâce à ce fragment, toute la vie de Quintin Varin se reconstruit.

Il était donc bien vraiment Picard, mais Amiens n'était pas sa ville. M. Gilbert, dans sa description de la cathédrale d'Amiens, dit que Varin était né à Beauvais, et l'historien de l'église de Saint-Jacques la Boucherie le laisse assez entendre. A propos de cet historien de la paroisse de Saint-Jacques, cité par Piganiol de la Force, je dirai que je ne pense pas que son travail fût un livre imprimé. Presque toutes les églises, avant la révolution, de même que presque tous les couvents, avaient des espèces de chroniques ou d'archives où se consignaient tous les événements intéressant de près ou de loin, soit la fabrique, soit la communauté, les travaux achevés, les travaux entrepris, et les mains employées. — Le premier prêtre ou moine lettré prenait les fonctions d'historiographe, et son journal était sa tâche patiente. Celui-là mort ou perclus, un autre ramassait sa plume, et ainsi se perpétuaient ces œuvres, dont certains échantillons nous sont restés. Depuis quelques années, plusieurs évêques bien intentionnés ont voulu faire reprendre par leurs curés de pareilles besognes; mais grand était l'embarras : pas le moindre registre, pas la moindre feuille n'était là pour renouer la vieille légende interrompue. Allez de-

mander au vicaire, allez demander au curé de quelle main est le tableau qui décore leur maître-autel ; un seul sur trente saura à peine vous le dire. Les autres, quand la largesse impériale ou royale leur abandonna une œuvre splendide, n'ont pas eu la pensée qu'il y eût un nom de peintre à recueillir.

Le titre de maître du Poussin a revêtu le nom de Quintin Varin de je ne sais quelle apparence paterne et grave, dont sa figure à peine entrevue semble pour moi vouloir se dégager. Au contraire, je suis tout prêt à lui soupçonner des allures d'esprit jeunes, vives, inquiètes, aventureuses. Un pédant lourdaud n'eût pas jeté un œil si clair sur les destinées d'un enfant ; s'il n'eût point été échauffé d'enthousiasme naturel, il n'eût point si bien prêché et convaincu une honnête et ignorante famille ; et les préceptes qu'il donna à l'enfant ne l'eussent point si avant pénétré, venant d'une routine sans ardeur.

Il n'est guère possible d'indiquer que trois dates dans la vie de Quintin Varin , et aucune de ces trois ne fixe son âge. Les registres des paroisses de Picardie pourront seuls quelque jour nous apprendre en quelle année il vint au monde. Un brave chanoine de Beauvais, nommé François Gaget, lui apprend la peinture ; puis bientôt, voyant les progrès de Varin, et ne se sentant point une science assez complète pour lui apprendre toutes les parties du métier, il l'adresse à l'un de ses confrères en art et en clergie, à un docte capucin d'Amiens, le frère Bonaventure, qui lui enseigne les règles de la perspective, — *la vive et glorieuse perspective*, comme disait, en 1501, le Lorrain Pelegrin, la perspective, cette *tant douce chose*, comme Paolo Uccello la nommait sans cesse dans son cœur, — la perspective que les peintres primitifs honorèrent d'une importance si haute, et dont lui, Quintin Varin, devait faire voir dans tous ses tableaux une science presque passionnée. Varin ayant vite épuisé le savoir du frère Bonaventure, et Beauvais n'étant pas seulement, comme dit l'historien, un théâtre trop étroit pour tirer parti de son talent,

mais plutôt encore une terre incapable de le féconder et de le faire croître, prit le grand moyen des peintres du temps; il voyagea par les provinces, où il sema sans doute ses premières peintures dans les villes petites et grandes qu'il rencontra sur le chemin de Paris. Charles Perrault, entre les hommes illustres de son siècle, ne nous montre-t-il pas le fameux élève de Varin, Nicolas Poussin lui-même, âgé de dix-neuf ans, après qu'il eut étudié à Paris (trois mois sous Ferdinand, un mois sous Lallemand, suivant Moreri), « *faisant quelques voyages en province*, et particulièrement à Blois, où il peignit deux tableaux dans l'église des Capucins, qu'on va voir avec admiration, quoiqu'ils se ressentent un peu de la faiblesse de son âge. » Et le voyage en Poitou avec ce jeune gentilhomme, qui l'avait pris en amitié et dont la mère le traitait en laquais; et le retour aux Andelys, pénible et découragé, et les deux premiers départs malheureux pour cette Italie qui lui garde la gloire, pauvres voyages déguenillés qu'arrêta à Florence et à Lyon la maladie et la misère, et où le grand Poussin gagna le pain de sa route en peignant qui a jamais su quoi ?

Quintin Varin, voyageant de la sorte, vint à passer par les Andelys. C'était vers 1610. Personne ne parle de tableaux qu'il y ait laissés : il est pourtant certain qu'il y fit séjour. On lui parla d'un enfant de quinze ans, « qui, selon Perrault, avait fait connaître son talent dès que sa main avait été assez forte pour exprimer par des linéaments les images qu'il avait dans l'esprit. » — Maria Graham vous a dit, d'après Passeri, et vous trouvez dans Félibien que cet enfant « s'occupait sans cesse à remplir ses livres d'une infinité de différentes figures, que son imagination seule lui faisait produire (quel bibliophile ne mourrait de joie en découvrant l'un de ces livres d'écolier?) sans que son père ni ses maîtres pussent l'empêcher, quoiqu'ils fissent toutes choses pour cela, croyant qu'il pouvait employer son temps plus utilement à l'étude. »

Mais ce n'est pas tout. La passion absolue de ce jeune homme pour le dessin se nourrissait si avidement de toute image peinte, sa mémoire en digérait si bien la couleur et la pensée, que son génie, en maturité pleine, put, quarante ans plus tard, en retracer les lignes encore bien vives. Un homme, d'un souverain crédit en ces hautes matières, m'a dit que les superbes vitraux gothiques de l'église des Andelys offraient de certaines parties, dans leur composition, dont il était impossible de méconnaître la trace sur les toiles du Poussin. Voyez-vous l'enfant distrait à l'église, dans sa prière ingénue, par les figures fières et les naïves ordonnances de ces vieux maîtres verriers, qui ont tant glorifié la Normandie; c'est un trait profond de l'histoire de l'art.

Quintin Varin put remarquer ce jeune homme rôdant curieusement autour de sa demeure ou de ses tableaux, ou plutôt sans doute lui fut-il présenté par le premier venu de ce pays. Varin vit les travaux et les essais de Nicolas Poussin, et « jugeant, dit Perrault, où pouvaient aller de tels commencements, il conseilla à ses parents, qui étaient fâchés de le voir s'amuser à dessiner au lieu de s'appliquer aux études ordinaires, de le laisser suivre son inclination, et il l'aida beaucoup de ses conseils et de ses préceptes. » — « Le jeune élève, continue M. Gence, dans *la Biographie universelle,* apprit de lui, entre autres procédés, à peindre en détrempe, avec d'autant plus de facilité qu'une conception vive, jointe à un sentiment juste des rapports, le portait à exprimer rapidement et avec un certain goût ce qu'il voyait et imaginait. »

Pour que le jugement et les conseils d'un peintre, qui se trouvait passagèrement dans la petite ville des Andelys, inspirassent quelque confiance à un vieux soudard, noble, un peu entêté et un peu méfiant, comme devait être messire Jean Poussin, il fallait que Quintin Varin eût déjà une certaine gravité d'âge, et vers 1610, il ne pouvait guère compter moins de dix à douze ans de plus que Nicolas Poussin, qui en

avait seize. Quant à ses mérites, que nous verrons bien extraordinaires pour son temps, il eut du moins celui d'exalter si puissamment les instincts et l'ambition du Poussin, que quelques mois après, ne pouvant plus tenir dans sa petite ville, celui-ci s'échappait vers Paris, assez savant déjà, par les révélations sur l'art qu'il tenait de Varin, pour mesurer et mépriser les écoles les plus renommées de la grande ville. Et c'est ainsi, suivant de Piles, que Varin aida le Poussin à s'acheminer dans la carrière de la peinture.

Le récit copié par Piganiol nous apprend que l'arrivée à Paris de ce pauvre Varin fut encore plus misérable et plus dénuée que ne devait être celle de ce grand génie qu'il venait de déterrer de la Normandie, pour la gloire de la France, parmi les nations. Retiré dans un grenier, rue de la Verrerie, chez un marguillier de Saint-Jacques de la Boucherie, Quintin Varin peignait des esquisses. Une chance inespérable fit que ce marguillier avait certain goût pour les bonnes peintures, ou peut-être plutôt ne faut-il louer en lui qu'une âme charitable. Il prit pitié de ce pauvre peintre crotté, dont le soleil, en perçant les toits, desséchait les couleurs. Il lui commanda, — par économie, qui sait ? — pour sa fabrique, un tableau destiné à décorer l'un des plus importants autels de l'église. En effet, on trouve dans Piganiol, qu'il y avait dans l'église Saint-Jacques de la Boucherie une confrérie célèbre, sous le nom de Saint-Charles-Borromée, consacrée particulièrement au soulagement des malades et des pauvres honteux (Quintin Varin aurait pu être de ces derniers). Cette association, munie d'indulgences par deux bulles de Paul V, fut autorisée par des lettres patentes entérinées au parlement. On y vit entrer tout ce qu'il y avait de plus grand dans le royaume; Anne d'Autriche, femme de Louis XIII (bientôt protectrice de Varin), et depuis le temps d'Anne d'Autriche et de son peintre, Marie-Thérèse, femme de Louis XIV, le dauphin son fils, la duchesse d'Orléans, la princesse de Condé, etc. Et c'est sur l'autel de cette chapelle que le mar-

guillier protecteur de Varin fit placer son excellent tableau de Saint Charles distribuant des aumônes à une foule de pauvres assemblés sous le vestibule d'une église. Quintin Varin eut toujours ce favorable hasard de travailler pour des autels privilégiés ou bien patronés. Le Saint Charles de Quintin Varin, tableau auquel il dut tant, et auquel il eût pu devoir davantage encore, a été perdu depuis la démolition de l'église qu'il décorait; je n'ai pu en découvrir la trace.

Reportez-vous maintenant, lecteur, à l'anecdote de l'historien de Saint-Jacques. L'intendant de la reine Marie de Médicis voit cette peinture et en est charmé. C'était le moment où la reine, réconciliée avec son fils, Louis XIII, voulait habiter son beau palais du Luxembourg, et cherchait partout un peintre auquel elle pût en confier l'embellissement. Son intendant pense au tableau de saint Charles, va chercher Varin dans son grenier, et l'amène à la reine, sa maîtresse. Marie de Médicis montre sa galerie à Varin et lui demande des dessins. Ce brave peintre picard avait ses cartons pleins de projets superbes. Il les vide sans retard sur le papier et les reporte au Luxembourg. La reine les trouve magnifiques et les adopte. Dès le lendemain, quand il voudra, il les exécutera. Le mur est prêt. C'est la fortune, c'est la gloire de Quintin Varin ; mais le lendemain, mais le surlendemain, il ne revient pas. On le cherche; il avait disparu. De grenier à grenier, de gouttière à gouttière, il s'était lié d'amitié avec un poëte crotté, nommé Durant, qui, sans doute, pour gagner quelques sous, faisait des pamphlets et des libelles contre la cour. Tant de gens alors s'en mêlaient! Durant joua de malheur à ce jeu. On l'arrêta et on le pendit. S'il eût fait des libelles contre Dieu, comme Théophile ou Petit, on l'eût brûlé. A la nouvelle de la pendaison de son ami Durant, Quintin Varin perdit la tête. Il crut voir tous les sergents à ses trousses, et un second gibet dressé pour son service en place de Grève; il se jeta dans la première cachette qu'il trouva, il s'y tapit, et n'en sortit plus. Il était de fait si bien

caché, que ses meilleurs amis ne le purent découvrir. Et voilà comment la corde qui pendit Durant, le pauvre poëte inconnu, étrangla du même coup la gloire de Quintin Varin, le pauvre peintre. La reine perdit patience. Mais par quelles merveilleuses peintures remplacer les *magnifiques* dessins de Quintin Varin ? La France n'était pas riche alors en tels maîtres ; il fallut regarder au dehors. Marie de Médicis pensa à Rubens. C'est en 1620 que cette princesse fit inviter Rubens à se rendre d'Anvers à Paris, par l'intervention du baron de Vicq, ambassadeur de l'archiduc Albert à la cour de France. 1620 se trouve donc être la date fixée de cette mémorable aventure de Quintin Varin. A quelles misérables chances tient la gloire ! Si un poëte affamé n'eût point écrit, pour gagner du pain, un méchant libelle dont personne ne sait aujourd'hui le titre, Quintin Varin, natif de Picardie, serait aujourd'hui renommé l'un des grands maîtres de notre école primitive. Il eût attaché son nom à une œuvre considérable, où il eût pu développer tout à l'aise sa valeur et son génie, et qui, sans cesse regardée par les seigneurs et les peintres, se fût aussi bien conservée jusqu'à nous, que les panneaux peints par Champaigne et les toiles du maître souverain des Flamands. Si la France, d'autre part, y eût perdu la galerie Médicis, qui, toute prodigieuse qu'elle soit, n'est point des plus étonnants travaux de Rubens, elle y eût gagné un beau nom de peintre, né et nourri de son terroir ; et Quintin Varin ne devrait pas à une *anecdote* (mot cruel de d'André-Bardon), à l'anecdote de l'éducation du Poussin, d'avoir échappé à l'oubli, quand il pouvait mériter un haut renom par l'exécution d'une œuvre qu'il avait déjà conçue et tracée. Où êtes-vous, *magnifiques* dessins de Quintin Varin, pour donner raison à mes regrets?

Varin reparut quelques années après; — mais c'était une vie manquée : l'occasion de sa fortune, l'heure de sa gloire avaient passé, passé à tout jamais.

La bonne et pieuse reine Anne d'Autriche lui commanda

de peindre un tableau, qu'elle donna aux Carmes Deschaux qu'elle protégeait, pour qu'ils en décorassent leur grand autel. On sait que l'église des Carmes, de septembriseuse mémoire, existe encore rue de Vaugirard, au coin de la rue d'Assas, et que ses arceaux ont conservé de belles peintures de Bertholet Flemael. Mais le tableau du Varin, il faut le chercher ailleurs. Presque tous ceux qui ont parlé de ce tableau du grand autel des Carmes Déchaussés, près le palais du Luxembourg, l'ont désigné ainsi : *une Présentation au Temple*. Florent Lecomte, dans son *Cabinet des Singularités*, l'a spécifié en autres termes assez importants : *Saint Siméon tenant le petit Jésus entre ses bras*. Lors de la révolution, ce tableau vint au Louvre grossir le nombre de ceux provenant des églises de Paris. Par la suite, au lieu de retourner à son autel primitif, la *Présentation au Temple*, de Quintin Varin, fut donnée à la paroisse de Saint-Germain des Prés, de Paris. C'était un grand tableau, haut de 5 mètres 58 centimètres, et large de 3 mètres 3 centimètres. Il était en ce temps-là, comme il est encore aujourd'hui, en parfait état de conservation. Mais, je le dois dire, je n'ose parler de cette toile du Varin qu'avec un profond embarras. Elle est faite pour confondre toutes les idées convenues sur les différentes époques de la peinture française. S'il faut véritablement donner au Varin, peintre picard, devers l'année 1630, une pareille composition colorée de telle sorte, l'on doit bien vite dire hardiment que ce brave homme, en cheminant de ville en ville, en hantant les poëtes, et en vivant au hasard, avait deviné Venise et Anvers, et Jouvenet, et Coypel, et tous les plus grands peintres français qui ont vécu cent ans après sa *Présentation au Temple*. Je ne connais pas de peinture de Simon Vouet, ce maître aux teintes sauvages et triviales, suivant l'expression de De Piles, qui soit digne, pour le coloris, de servir de couvercle à celle-ci de Varin. — L'ordonnance n'en a rien d'extraordinaire. La Vierge, blonde, pure et gracieuse, vient de présenter l'Enfant Jésus au vieillard Siméon, qui, le tenant

dans ses deux bras, se penche sur lui, pour mieux voir de ses yeux le Salutaire du Seigneur. Le saint Siméon est superbe de tournure, et les Vénitiens seuls ont connu les tons dont est peinte sa robe rouge. Ce personnage tient le milieu du tableau et y occupe un grand intérêt. Le saint Joseph tenant les colombes est à demi caché derrière la haute figure éclatante de la Vierge. Anne, la prophétesse, tête de vieille fort belle et pleine de feu, occupe la gauche du tableau, et surmonte un groupe d'une belle jeune femme, assise sur les degrés, avec son enfant. Je le répète, toutes les figures de ce tableau pourraient être de cent ans postérieures au pinceau de Varin. Cazes, l'élève des Boullongne, a souvent rencontré les tons et les plis de draperies du vêtement de la Vierge, et jusqu'à la grâce presque maniérée de ses yeux et de son front; mais je ne vois dans aucun de ce temps un coloris aussi riche et aussi vigoureux. Derrière le grand-prêtre, on voit s'étendre une galerie du plus bel effet de perspective (rappelez-vous les leçons du frère Bonaventure); sur l'entrée de la galerie, paraît un lévite; en haut du tableau, au cintre de ce portique du Temple, Varin a peint l'écusson royal d'Anne d'Autriche, donatrice de son cadre: c'en est la date, la preuve et la signature. J'ai dû d'autant plus longuement parler de cette peinture de Quintin Varin, qu'elle joue un grand rôle dans le jugement que les deux siècles passés ont fait de lui. Plusieurs écrivains n'ont même connu de lui que sa *Présentation au Temple*. D'André Bardon dit en termes exprès que le Poussin et ce tableau sont *les deux particularités qui seules aient transmis son nom jusqu'à nous*. Parmi ses autres toiles, celle-ci est partout ailleurs citée la première.

Tout semble d'ailleurs avoir conspiré pour empêcher le Varin d'être connu par ses œuvres. Le premier graveur né du nom d'Audran, Karl Audran, a exécuté une petite estampe assez grossière d'après la *Présentation au Temple* (hauteur 12 centimètres 8 millimètres; largeur 8 centimètres

2 millimètres) ; elle est signée à droite : *K. Audran fecit*, mais le nom de Varin, je ne l'y trouve pas.

Le mari d'Anne d'Autriche, Louis XIII, fit bâtir en 1624, sous l'invocation de saint Louis, une chapelle pour la commodité des habitants du bourg de Fontainebleau, en la place de l'hôtel de Martigues, que donna en pur don la duchesse de Mercœur. L'abbé Guilbert, dans sa *Description historique des château, bourg et forêt de Fontainebleau*, dit que « le principal autel (enrichi, selon Piganiol, de deux colonnes corinthiennes de vingt pieds de haut) est orné d'un très-beau tableau sur toile, représentant le Paralytique guéri par le Sauveur près de la piscine : il est de Varin, *le père*, et a 13 pieds de haut sur 8 de large. » On voit que ce pauvre méchant peintre attaquait résolument d'assez grandes machines. Quant à ce nom de Varin, le père, qui vient de lui être donné, il faut le traduire par Varin le vieux, ou l'ancien. L'abbé Guilbert pensait, en l'écrivant, à Jean Varin, célèbre sculpteur et graveur en médailles, né à Liége en 1604, et mort à Paris en 1672, lequel n'avait aucun lien commun avec notre peintre picard.

Lassé sans doute de ne se voir offrir que de rares et menus travaux insuffisants à ses besoins et à son ambition, méprisé peut-être par l'insolente et active génération de peintres qui s'élevait en France, dans l'atelier du Vouet, Quintin Varin retourna les yeux vers sa province, regrettant d'avoir dépensé en dehors d'elle un génie qui, par un hasard détestable, avait avorté cruellement. Il s'achemina vers Amiens. M. Gilbert, dans sa description de la cathédrale d'Amiens, nous apprend que le tableau placé dans le contre-retable, au-dessus de l'autel de la chapelle de Saint-Sébastien, représente Jésus-Christ sur la croix, et qu'il a été peint en 1638, par Quintin Varin, artiste né à Beauvais. Dans ce tableau, d'assez petites proportions, saint Jean et la Mère de douleurs occupent les deux côtés de la croix où le Christ est suspendu. Le torse du Christ est court, mais le sentiment des trois

figures est beau. Le coloris n'a pas même richesse et même éclat que dans la *Présentation au Temple*; il est brun et vigoureux. Quintin Varin prenait sans doute fort grand soin de la préparation de ses peintures; car celle-ci se trouve encore aussi merveilleusement conservée que celle de Saint-Germain des Prés.

De ce moment, plus de trace du Varin. On ne sait s'il vit, on ne sait s'il meurt, on ne sait où on l'enterre. Il ne fut jamais de l'Académie, fondée dix ans seulement après la date de son dernier tableau. S'il eût vécu, peut-être en eût-il été. C'est un titre qui allait volontiers chercher les honnêtes peintres dans leur province. Les Lenain de Laon, Hilaire Pader de Toulouse, Michel Serre de Marseille, en furent bien.

Du moins, pauvre Varin, n'eus-tu donc pas la joie orgueilleuse de voir ton sublime élève, le divin flambeau que tu avais allumé, mandé en France par des lettres royales, et entouré de tous les honneurs. Il n'y avait sans doute guère plus de trois ans que tu vieillissais dans ta province, et il ne te fut pas donné de voir ce que l'enfant des Andelys était devenu, depuis le jour où tu le laissas chez son père tout dispos déjà à son avenir, ou bien, s'il faut en croire le *Dictionnaire pittoresque et historique* d'Hébert, depuis le jour où il s'échappa de chez toi aux Andelys pour venir se perfectionner à Paris, dans ce Paris qui vous fut à tous deux plein d'envie et d'ennuis. — Florent Lecomte dit que Poussin a travaillé pour Varin. Cela ne veut pas dire qu'il ait donné de ses ouvrages à son premier maître, comme il en put donner à Champagne, à Stella et à plusieurs autres. Florent Lecomte entend sans doute que Poussin prit part à quelques tableaux de Quintin Varin; ce qu'il est impossible de croire selon moi, Varin fit travailler Nicolas Poussin aux Andelys sous ses yeux. l'admit dans la chambre où il travaillait lui-même, lui haussa la pensée, lui enseigna des procédés; mais l'enfant n'était pas assez avancé dans l'art pour que Varin l'employât à ses travaux, qui d'ailleurs aux Andelys devaient être fort restreints.

J'ai tâché, dans les pages qui précèdent, de faire luire l'en-

tière justice sur une renommée de peintre, non pas enterrée, mais odieusement étêtée; ses contemporains et la postérité de deux siècles ne l'ont pu apprécier ou ne l'ont pas voulu. De Piles, qui a formulé le jugement que tous devaient copier, a dit qu'*il peignait à Paris avec assez de succès*; Felibien, homme juste pourtant, l'avait déclaré *peintre assez habile*. Et comment cet étrange pinceau, venant cent ans trop tôt, pouvait-il être compris? Qui dira, ayant vu son tableau de la *Présentation au Temple*, que Varin déployant les larges ressources de son ordonnance et les splendeurs de sa palette sur les murailles que décora Rubens, n'eût point détourné ou avancé les destinées de la peinture française?

Dans la galerie des peintres provinciaux, Quintin Varin tient place toute naturelle. Il prit naissance et science en Picardie; il erra par la province; il y avait peint ses premières compositions, il vint y suspendre ses derniers tableaux. — La France lui doit le Poussin, et lui a marchandé une couronne. Elle n'a pu le penser digne d'une double gloire.

— *P. S.* — J'avais écrit ces quelques pages bavardes, quand j'ai rencontré le livre où l'historien de la paroisse Saint-Jacques avait trouvé sa très-curieuse note. Je crois devoir à Quintin Varin de transcrire ici les deux extraits du *Supplément à l'histoire du Beauvoisis, par M. Simon, conseiller au présidial de Beauvais. — Paris, chez Guillaume Cavelier*, 1704, — regrettant presque de n'avoir point produit cette simple historiette isolée et sans commentaire. Son importance eût peut-être saisi plus vivement l'esprit du lecteur.

(Page 90, dans *le Nobiliaire de vertu* (du Beauvoisis), *ou Supplément aux mémoires de maître Antoine Loysel et Pierre Louvet, des hommes illustres de toutes sortes de professions.*)

Quintin Varin, peintre du roi Louis XIII, avait appris à

peindre de maître François Gaget, chanoine de Beauvais, dont il y a quelques peintures dans la cathédrale qui n'approchent pas de celles de son écolier, qui quitta Beauvais en 1610.

Varin est le premier des Français qui a su peindre la perspective, et le frère Bonaventure d'Amiens, capucin, lui en avait donné l'ouverture.

(Pages 117, 118, 119 du même livre, à l'article des *Beauvaisiens illustrés dans les arts.*)

Quintin Varin, sous Louis XIII, commença à travailler à Beauvais, où, après quantité d'ouvrages, voyant que sa science ne le garantirait pas de l'hôpital, il alla à Amiens, où il peignit plusieurs familles entières qui sont dans l'église de Notre-Dame; et n'y trouvant pas encore des récompenses proportionnées à l'idée qu'il avait de son mérite, il alla à Paris loger dans un grenier, rue de la Verrerie, chez un marguillier de la chapelle de Saint-Charles Borromée, de l'église de Saint-Jacques de la Boucherie, qui lui fit faire un grand tableau où il représentait ce saint cardinal en extase, avec un saint Michel debout : cet ouvrage ayant été vu par hasard et admiré par l'intendant de la reine Marie de Médicis, qui s'informa du peintre, l'alla chercher dans son galetas, lui donna de quoi payer son loyer et l'amena à la reine, après lui avoir fait tracer un dessin sur l'idée qu'il lui en avait donnée, que l'on trouva si juste et tant d'imagination, qu'ils furent ravis d'avoir trouvé ce que l'on faisait chercher dans les pays étrangers depuis longtemps; on l'arrêta pour travailler à la galerie du nouveau palais du Luxembourg. Mais s'étant trouvé associé avec le nommé Durant, poëte, qui travaillait aux inscriptions, et ce dernier, qui aimait la satire, ayant écrit contre le gouvernement, fut arrêté, prisonnier et depuis pendu; Varin s'alarma si fort, craignant le même sort, qu'il se cacha si bien qu'il ne put pas savoir qu'on le cherchait pour le faire travailler, et qu'on ne le put déterrer; ce qui fut cause que l'on se servit de Rubens d'Anvers. Varin

revint quelques années après, et il fit pour la reine la Présentation de Jésus-Christ au Temple, qui est dans le retable des Carmes du Luxembourg, le Paralytique de Fontainebleau, et, suivant quelques-uns, le tableau du maître-autel de Saint-Eustache, qui est plutôt de Voet (*sic*); il a aussi peint dans quelques chapelles à Saint-Nicolas des Champs; il s'attachait à peindre en raccourci. Nous avons à Beauvais un grand nombre de ses premiers ouvrages: il y en a trois grands peints en fresque sur la muraille, dans la grande allée du cloître des Jacobins, qui représentent saint Paul prêchant aux Athéniens, Jésus conduit à Pilate, et son couronnement d'épines. Il y a encore dans la même église, vis-à-vis la chaire à sermon, une petite Assomption de la Vierge, fort finie. A Saint-Martin, derrière le chœur, une grande Assomption. Chez le sieur Tristant, président en élection, un grand Crucifix. Chez la veuve de monsieur Antoine Mauger, avocat, une Flagellation. Chez maître Claude Caignart, procureur, un saint Sébastien. Chez moi, un grand saint Pierre, etc. Ce qui était cause qu'il ne gagnait pas tant, est qu'il voulait tout faire lui-même à ses tableaux: il peignait aussi avec beaucoup de netteté toutes sortes de caractères, tant avec le pinceau qu'avec la plume.

C'est en 1618, le 16 juillet, que fut rompu vif, publiquement en place de Grève, ce poëte Durant, dont l'amitié devait si cruellement porter malheur à Quintin Varin, pour avoir publié contre le roi, dont il était pensionnaire, un libelle intitulé *la Ripozographie*. Pierre Boitel, témoin oculaire du supplice, rapporte dans son *Histoire mémorable de ce qui s'est passé tant en France que aux païs estrangers, depuis la mort du Roi Henri IV*, — *Rouen*, 1619 *et* 1647, — que Durani demanda pardon au roi, son bienfaiteur, et mourut avec assez de fermeté. Deux jeunes frères florentins, de la maison des Patrices, furent exécutés après lui pour avoir

traduit son ouvrage en italien, tous trois atteints et convaincus de crime de lèse-majesté. On comprend, par ces deux frères florentins, combien un semblant de complicité avec Durant pouvait être terrible, et pourquoi Varin, ayant trouvé une sûre cachette, n'en voulait point sortir. — Cet exemple, ajoutait en 1619 le sieur de Gaubertin, Pierre Boitel, apprendra désormais à ces brouilleurs de papier, à ces triparagraphes philoxènes et capricieux esprits, à dompter leur fougue, pour ne donner trop de licence à l'excès de leurs conceptions. Malheur du siècle et misère du temps qui, par sa vagabonde course, a renversé les ponts et les escluses d'ignorance. C'est pourquoy aujourd'hui ces fleuves de Parnasse sont desbordez, et les flots desbridez de la doctrine bouleversent et le monde et les hommes, que nous voyons confusément comme ceux qui regardent dans la pierre angulaire.—

ADRIEN SACQUESPÉE.

ADRIEN SACQUESPÉE.

Ce pendant naturel, l'homme de la même ville, des mêmes temps et des mêmes œuvres, avec un tempérament différent, le Daret de Finsonius à Aix, fut à Rouen, pour Letellier, Adrien Sacquespée.

On ne sait quand il naquit, on ne sait quand ni où il mourut. M. Descamps dit qu'il était né à Rouen vers 1609 : j'oppose à cette date aventurée, d'abord le portrait de Sacquespée, puis une composition peinte en 1688, et qui n'est point l'œuvre d'un vieillard de 80 ans. Les deux dates extrêmes que j'aie lues au bas de ses tableaux sont 1659 et 1688. Lorsqu'en 1659 il peignit son portrait sur la toile où il avait représenté le martyre de son patron, sa vigoureuse figure portait bien 35 années d'âge.

Personne n'a jamais douté qu'il fût Normand. Adrien Pasquier, ne sachant rien de mieux, le faisait aussi naître à Rouen. Un autre compilateur Rouennais, dont on a nouvellement écrit la biographie, et qui a, pour la gloire des Normands, taillé à peu près autant de plumes en sa vie, qu'Adrien Pasquier lui-même, Joseph-André Guiot nous a appris la vraie bourgade où Sacquespée vint au monde : il était natif de Caudebec.

Il était, à ce qu'il parait, d'une famille assez considérable,

laquelle, selon Guiot, dans le *Moreri des Normands*, s'établit à Rouen, et était connue au barreau. Un de ses petits-neveux était curé de Sainte-Marguerite près Duclair, sous Jumièges. On trouve une Marie Sacquespée, femme d'Antoine de Riencourt, seigneur d'Orival, dans la généalogie de Riencourt.

Rien sur sa vie, rien sur ses maîtres. Le double exercice qu'il put donner par la suite à sa pensée, nous assure pourtant que son éducation avait été fort soignée. Ses tableaux ne rappellent la manière d'aucun peintre très-célèbre de ce temps ; d'où je crois que Sacquespée étudia son art sous quelque brave peintre de Rouen, — qui sait ? sous Laurent Jouvenet, peut-être. Il ne vit jamais l'Italie, et ne dépassa jamais, j'imagine, la porte de Rouen qui s'ouvre vers Paris. Si deux tableaux de Sacquespée décorent aujourd'hui une église parisienne, il n'en faut rien conclure contre lui qui les avait peints pour un couvent de Rouen. La tempête de 93 les a jetés jusqu'à Paris entre mille autres épaves. Son bourg natal fut comme le point de centre de ses travaux : il peignit à Rouen, il peignit au Havre, il peignit pour les deux fameuses abbayes, voisines de Caudebec, Jumièges et Saint-Vandrille. Jamais peintre n'appartint mieux à sa province.

Sur les ouvrages de Sacquespée, je ne trouvais pas à Rouen de lumières suffisantes dans l'Adrien Pasquier. Mais les compilations manuscrites de ce Joseph André Guiot, ci-dessus nommé, que je feuilletai dans la bibliothèque de Caen, m'éclairèrent un peu mieux la double face de mon personnage. Cette minime partie des travaux manuscrits de Guiot se compose de trois gros et grands volumes, dont les deux premiers sont intitulés : *le Moreri des Normands*, et le dernier : *les Trois siècles palinodiques*, *ou Histoire générale des Palinods de Rouen*, *Dieppe*, etc. Guiot et Pasquier aidant à ce que mes propres yeux avaient rencontré et jugé, j'ai pu former un assez gros catalogue de l'œuvre de Sacquespée.

Je commence par la composition la plus nombreuse et la plus accomplie peut-être de toutes celles de mon peintre de Caudebec, le *Martyre de saint Adrien.* Il est signé sur la pierre où l'on a assis le martyr : *Adrianus Sacquespée inven. et pinxit* 1659, et, au plus bas du tableau, sur les degrés qui conduisent au théâtre du supplice, est écrite la légende des martyrs : *Certamen forte dedit illi ut vinceret.* Je me suis convaincu que ce tableau avait été exécuté par Sacquespée pour honorer son patron, et que la grande figure isolée, vue à mi-corps au premier plan, était le propre portrait du peintre. Le tableau en son entier est vraiment d'un plus grand style qu'un Lebrun, et il tâche à s'approcher de Lesueur. Le martyre de saint Laurent de ce dernier me semble même avoir été souvent observé par Sacquespée, composant et même peignant son saint Adrien. En 1659, à Paris, personne ne produisait rien de plus fort. Le proconsul ou le préteur est assis sous un portique élevé, supporté par des colonnes. Le martyr nu est soutenu par derrière par un homme à la tête rase comme celle d'un Indien. Le bourreau, la hache levée, s'apprête à lui couper la jambe. Son pied est doucement tenu sur l'enclume par sa femme agenouillée. Sainte Nathalie, en effet, suivant le martyrologe, non-seulement assistait au martyre de son mari et l'encourageait à bien souffrir, mais lui maintenait encore les membres sur l'enclume. Un vieux prêtre païen, à barbe blanche, montre à Adrien une statue de Mars, l'invitant à sacrifier ; des anges descendent des cieux au martyr la couronne et la palme. Foule pressée et éloignée sous l'estrade du préteur. Fond de grande architecture. Du peuple encore sur un pont en forme d'aqueduc. Les habits d'Adrien sont jetés sur les degrés au premier plan du tableau. La tête du saint est vigoureuse et belle. Le dessin et le style sont beaux ; la couleur est claire et rappelle la pâleur recueillie des Lesueur. — Le peintre, les reins couverts d'un manteau rouge, tourne la tête vers le spectateur et montre de la main droite le supplice de son patron : ses longs che-

veux plats et châtains tombent en perruque sur la draperie et autour de son cou. Il a de grands traits, un peu gros, bien arqués, bien formés, bien solides, et sa figure largement ouverte rappelle, dans une mesure égale, les portraits connus de Poussin et de Champagne.

Le *Martyre de saint Adrien* se voyait autrefois chez les Grands-Augustins de Rouen avec les *Miracles de saint Mathurin*, autre *bon tableau*, suivant Guiot, de la main de Sacquespée. Le saint Adrien fut recueilli, après la révolution, pour le musée de Rouen ; il y figurait encore en 1818 : le catalogue d'alors le mentionne sous le n° 215. Dans le catalogue de 1824, on ne le trouve plus ; il était, avec tant d'autres, de Sacquespée et de Letellier, remonté au grenier. C'est là que, bon ou mauvais, le prit pour son église, M. le curé de Saint-Nicaise, en compagnie d'un *Martyre de saint Barthélemy*, que je pense être le tableau de Lubin Baugin, accordé au musée de Rouen par la munificence impériale, et qui en a dès longtemps disparu. Ainsi, le musée de Rouen possdéait deux compositions capitales de peintres normands, dont chacune renfermait le portrait infiniment précieux de son créateur ; l'*Ascension de Jésus-Christ*, par Letellier, est quasi inaccessible au maître-autel de la chapelle du collége. — Le *Martyre de saint Adrien*, par Sacquespée, est juché hors de vue au fond de l'église de Saint-Nicaise.

Sacquespée avait fait, dit Guiot, la mort de Goliath, tableau estimé. — Il y a dans la sacristie de Saint-Godard une excellente étude d'un David portant la tête de Goliath ; elle est datée de 1660, mais non signée.

Adrien Pasquier compte parmi les tableaux de Sacquespée un *Saint Augustin guérissant un possédé.* Je crois qu'il faut reconnaître cette composition dans un cadre décorant l'une des chapelles latérales de Saint-Ouen. On y voit un saint, en costume de prêtre, guérissant une pauvre démoniaque. Il est suivi d'un enfant porte-cierge et d'un porte-croix dont la tête est d'un caractère très-simple et très-beau. Le miracle s'opère

dans la cour d'un palais, sous les yeux d'un prince dont la possédée était sans doute la fille, et qui s'empresse là avec toute sa suite de peuple et de soldats. C'est incontestablement l'une des meilleures toiles de Sacquespée, conçue dans la grande manière française et supérieure à la moyenne école. J'y trouve de la vigueur, du style et un haut sentiment.

Dans l'une des dernières chapelles à droite de l'église Saint-Maclou, se trouve un Sacquespée représentant un grand ange volant, suivi de deux plus petits, qui vient de toucher le front de saint Augustin, revêtu de ses habits épiscopaux, pendant qu'assis à une table au pied d'une colonnade, il travaille à ses saints ouvrages ; le fond est un paysage. Grand tableau carré, assez médiocre. Les anges seuls ont de la grâce.

Dans la nef du couvent des Gravelines, proche du Saint Alexis de Letellier, se cache un bien meilleur Sacquespée : c'est une *Assomption de saint François de Sales*. Un beau Christ reçoit dans le ciel saint François en habits d'évêque, que porte sur des nuages une multitude d'anges de toute taille. Tout les anges sont charmants.

Entrons au musée. — Je n'y trouve plus de Sacquespée : le *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre*. C'est sans doute le même que le tableau désigné ainsi dans le catalogue du musée de Rouen, publié en 1837 par le conservateur, M. L. Garneray: « *Notre Seigneur apparaît à saint Pierre.* — Au milieu d'un site sauvage, le Christ armé de l'étendard de la croix, apparaît au chef futur de son Église. Les pieds et les mains du Sauveur sont marqués de cicatrices encore sanglantes. »

Ni le n° 142 du catalogue de 1818 (J. B. Descamps) : « *Bataille de Tolbiac, près Cologne, en* 496, esquisse par Sacquespée. — Clovis, voyant plier ses troupes, se prosterna, et eut recours au Dieu de Clotilde, avec promesse que s'il le délivrait de ce péril, il se ferait chrétien. Ses soldats étant revenus à la charge, il demeura vainqueur. Il tint sa promesse,

et fut baptisé à Reims par saint Remy, avec une grande partie de son armée. »

Mais, dans la galerie du musée de Rouen sont encore visibles aux curieux trois tableaux de Sacquespée.

Un *Ecce Homo*, figure d'un beau style, et d'une assez belle couleur. Un ange, à la figure désolée, se tient derrière le Christ et écarte le manteau rouge qui recouvre la poitrine lacérée et les bras garrottés du Sauveur.

Un *Saint Bruno en prières*, « d'un très-bon style, » juge Adrien Pasquier. Voici comment M. L. Garneray désigne ce tableau au n° 170 de son catalogue de 1837 : « *Saint Bruno en oraison*, par Sacquespée. — Le religieux interrompt sa prière pour supplier son bon ange de le protéger contre les embûches du Tentateur qu'on aperçoit accompagné de l'Ambition. Muni de son bouclier, le céleste gardien fait entrevoir au solitaire les esprits bienheureux qui lui apportent des fleurs, emblème de la béatitude éternelle. »

Et faisant pendant à ce *saint Bruno*, autant par la couleur et le sentiment que par le sujet, des *Chartreux ensevelis sous la neige*. Descamps en avait parlé ainsi dans son catalogue de 1809 : « Plusieurs religieux sont engloutis sous la neige. Un d'entre eux est à genoux, soutenu par la sainte protectrice de la communauté ; il est prêt à recevoir la communion que lui administre un ange. — Ce tableau présente une allégorie faite pour éterniser la mémoire du triste événement arrivé à une communauté de religieux de cet ordre, qui fut engloutie sous une avalanche dans les montagnes de la Suisse. » — L'avalanche de Sacquespée renferme des figures pleines de grâce et d'un beau caractère. Elle me flatte plus que son *Saint Bruno en oraison ;* elle est signée : *Sacquespée inven.*

Adrien Pasquier cite encore de Sacquespée un *Baptême de Jésus-Christ au bord du Jourdain*; une *Adoration des Bergers*, « formant le contretable de l'église dédiée sous l'invocation de saint François. » — Sacquespée, suivant Guiot,

avait travaillé pour Saint-Vivien, et l'on croyait que les tableaux de la Passion, dans la chapelle de ce nom à Saint-Patrice, étaient encore de lui.

Hors de Rouen, tout proche de Caudebec, Sacquespée avait peint à fresque, autour du chœur de Saint-Vandrille, tous les S. S. abbés et religieux de cette abbaye (J. A. Guiot). — « Plusieurs fois, dit Noël en son *second essai*, que transcrit Pasquier, ce monastère a été pris et détruit dans les invasions des Normands; mais rien n'égale peut-être la devastation qu'il a subie dans la révolution; entré dans l'église, on ne voit que fusts de colonnes, corniches, vitraux brisés, confusément entassés. Plusieurs morceaux de peinture de la main de Sacquespée, analogues à la fondation du monastère, n'ont pas été épargnés; les statues, les tombeaux mutilés, les inscriptions, si nécessaires souvent pour rectifier les erreurs de l'histoire, les ornements gothiques, utiles pour fixer la marche et les époques du progrès des arts, monuments parlants de l'industrie qui se perfectionne avec la civilisation des peuples, n'ont pas eu un meilleur sort. »

Sacquespée avait suivi le fleuve normand de Seine jusqu'à sa dernière côte. On voyait, dit Guiot, dans quelques églises du Havre des tableaux de sa composition. — Un seul de ces tableaux a été reconnu par moi, dans la principale église du Havre, sur l'autel de la première chapelle à gauche. Il représente un vieux seigneur en robe rouge, à genoux, et sa femme à côté de lui, offrant leurs richesses et leurs vases d'or à la Vierge, qui leur fait présenter par un ange un tableau où est peinte une étole. Je ne savais point, lors de mon dernier passage au Havre, que Sacquespée eût apporté jusque-là ses pinceaux. Le caractère si difficilement méconnaissable de ses anges me fit noter cette composition symbolique comme devant être de sa main et de son meilleur temps.

Enfin, Guiot nous apprend, que « dans un recueil de la bibliothèque de Jumièges, il existait une description en vers

de la bannière de cette fameuse paroisse; — l'une et l'autre étaient de Sacquespée. » Les bannières de paroisse se confiaient souvent à de très-habiles peintres. Qu'il eût peint sur celle de Jumièges la légende poétique du Loup vert ou telle autre, peu importe. Nous touchons à la grande curiosité du personnage d'Adrien Sacquespée, — Sacquespée, peintre et poëte, qui « maniait, au dire de Guiot, la plume avec autant de succès que le pinceau, et dont les tableaux poétiques ne sont point inférieurs aux monuments pittoresques qu'on a de lui. »

Il s'est rencontré dans presque tous les siècles, et, pour bien dire, dès l'origine de la pensée, des esprits qui, pour se traduire entièrement aux yeux de leurs contemporains et aux nôtres, n'ont pas jugé suffisant un seul des deux arts jumeaux et divins, la poésie ou la peinture, mais ont voulu les exercer à la fois. Les uns n'ont usé de la poésie que pour expliquer la science de la peinture, nommons Karel Van Mander, Hilaire Pader, Alphonse Dufresnoy, Watelet; les autres, plus naturellement, n'ont estimé la poésie que comme un courant nouveau ouvert à la fantaisie de leur génie. Il faut remonter la liste de ceux-ci à Giotto, à Michel Ange, à Salvator Rosa; la Basse-Normandie a connu deux avocats qui étaient poëtes-peintres, maître Jean Le Houx et de la Douespe de Saint-Ouen. Et la même ville de Rouen, où si glorieusement en son temps Sacquespée poétisa, a pu retrouver naguère bien des pauvres rimes griffonnées sur les papiers du grand artiste Hyacinthe Langlois. N'a-t-on pas aussi donné à mon Saint-Igny le titre de poëte dans certaines listes de Normands illustres. M. Luthereau à la suite de son Jean Joret, et avant lui, dans son Itinéraire de Normandie, le très-exact M. Louis Dubois; sans doute ils avaient mal lu ou mal copié tous deux la table finale d'Adrien Pasquier. Saint-Igny poëte! Serait-ce point pour avoir si méchamment rimé les épigraphes de ses estampes? Le bon Dieu, par charité profonde, n'a jamais souffert qu'un vrai génie fût tiraillé

à force égale par la plume et par le pinceau, et chacun a été surtout peintre ou poëte surtout.

Au temps de Sacquespée, quand on n'était ni les Corneille, ni Fontenelle, ni Segrais, un rimeur normand, ne faisant point métier de sa veine, se trouvait singulièrement resserré dans son essor. Il naissait poëte des Palinods. Les *Palinods* ou *Puys en l'honneur de l'immaculée conception de la Vierge*, vieilles académies normandes créées à Rouen, à Caen et à Dieppe, offraient le seul concours public par lequel on pût donner quelque éclat honnête à son génie. Et vous allez voir en effet que notre peintre Adrien Sacquespée, pour sa part, ne doit qu'aux Palinods de Rouen d'avoir fait connaître aux âges futurs sa gloriole poétique.

Adrien Pasquier m'apprit le premier que Sacquespée, « faisant ses études, se livra à la poésie, qui lui a fait remporter deux prix à l'Académie des Palinods de Rouen, le premier pour un chant royal qui remporta le lis en 1674, et le second pour des stances dont le sujet est tiré du livre d'Esther, chapitre II. Ces deux pièces se trouvent dans le recueil des œuvres qui ont remporté le prix sur le puy de l'immaculée conception de la Vierge, année 1674 et 1675, — Rouen, Thomas Maurry, 1676, in-12, page 12 ; et chez Laurens Machuel, 1682, page 14. — Il paraît que son goût pour la po sie n'a pas été de longue durée, et qu'il l'a abandonné pour suivre son penchant vers la peinture, dont il a fait son état particulier. » — Ce bon Adrien Pasquier ne pouvait s'imaginer que l'on pût être peintre en même temps que poëte. L'instinct poétique de Sacquespée ne se développa point seulement, j'aime à croire, alors qu'il faisait ses études, mais dès l'enfance comme en tous les poëtes, de quelque valeur qu'ils soient. La date écrite par Sacquespée sous son excellente peinture du Saint Adrien, rapprochée de celle de ses premiers triomphes palinodiques, suffit seule pour mettre à néant le conte hypothétique de Pasquier. — Sur ce chapitre, le *Moreri des Normands*, et surtout les *Trois siècles pali-*

nodiques de Joseph André Guiot sont fort curieux et bien plus explicites.

« Sacquespée exerça son talent poétique pendant plus de dix ans, de 1671 à 1682, sur le Palinod de Rouen, où il fut sept fois couronné pour des ballades et des chants royaux. — Ses sujets étaient assez bien choisis, et l'exécution y répondait ordinairement ; les trois chants royaux qui lui réussirent en 1672, 1674 et 1678, étaient sur le paradis terrestre, sur l'oiseau dit *Mellos*, et sur l'arbre de l'Ile de Fer. Une ballade, qu'il joignit au chant royal de 1672, était sur la rose de Jéricho.—Il concourut en 1671 avec le célèbre Fontenelle : mais ni l'un ni l'autre ne fut couronné, leurs stances ne furent qu'*honoraires*. Celles de Fontenelle étaient sur Clélie, et celles de Sacquespée sur la *manne*. — Des quatre stances, dont les dernières furent *données*, il faut distinguer celles qui sont avant et après celles de Fontenelle, en 1671 ; les unes sur la fontaine de Jéricho qu'Élisée purifia avec du sel :

. . . .

O sel mystérieux ! vray symbole d'amour,
Sans toy l'Hébreu ne peut offrir de sacrifices ;
Tu fais son alliance en ce mortel séjour,
Et Dieu reçoit en toy d'agréables prémices.

. . . .

Les autres sur la manne incombustible :

. . . .

Ce n'est qu'un petit grain, mais il est invincible,
Et l'unique entre tous qui surmonte les feux ;
C'est la manne du ciel, ce pain incorruptible,
Dont Moyse nourrit au désert les Hébreux.

. . . .»

J'avais, lecteurs, une bien vive ambition de vous donner dans cette notice les poésies complètes d'Adrien Sacquespée. Mais d'abord les recueils indiqués par Pasquier ne manquent pas seulement à la Bibliothèque royale de Paris, ils man-

quent aussi à la Bibliothèque de Rouen, la seule au monde où l'on eût quelque chance certaine de les rencontrer. Quant aux recueils manuscrits de Palinods, mon suprême recours, ceux de la Bibliothèque royale s'arrêtent aux dernières années du seizième siècle. — Un homme qui a composé un livre très-savant sur les Palinods, M. Ballin, directeur du Mont-de-Piété de Rouen, m'a, par son extrême complaisance, tiré quelque peu d'embarras. Il a bien voulu faire sortir pour moi des armoires de l'Académie de Rouen et me donner à feuilleter un superbe manuscrit, petit in-folio, du dix-septième siècle, où j'ai trouvé les deux pièces de Sacquespée que je vais transcrire. Voici le titre du manuscrit : « En ce livre, contenant deux cent vingt-huit feuillets, donné par M. le commandeur de Dampont, sont les œuvres poétiques tant françois que latins, qui depuis l'an 1647 ont emporté les prix au puy de l'immaculée et très-sainte conception de la B. Vierge Marie, fondé à Rouen. »

CHANT ROYAL,

lequel a remporté le lys pour le debatu en l'année 1674.

Argument : L'oyseau dit *Mellos* qui brille la nuit, et fuit toute impureté. (Robert Balthée, Italien, en son traité des Merveilles de la nature).

Auguste Puy, sénat juste et sçavant,
D'un cœur zélé j'entreprens cet ouvrage,
Qui doibt pousser ma gloire bien avant,
Si de l'esprit qui conduit ton suffrage
Le feu divin m'inspire auparavant.
Ouy, si j'obtiens le secours que j'implore
De ce grand Dieu que l'univers adore,
Par ce tableau je seray glorieux ;
Puisqu'à ton œil chaque trait sçaura plaire,
Quand je peindray d'un air victorieux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Auprez d'Etna dans un bois éminent,
On voit briller au travers du feuillage
Je ne sçay quoi de rare et d'estonnant,
Qui dans la nuit esclattant davantage
Semble un prodige encor plus surprenant,
Seroit-ce bien quelque ardant météore?
Un ver luisant, une étoille, ou l'Aurore?
Non, ils n'ont point tant de lustre en ces lieux;
Mais que seroit-ce en ce bois solitaire?
Ah! c'est Mellos, et pour le nommer mieux,
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Le ciel luy donne un mets si nourrissant,
Qu'il ne meurt point qu'en suite d'un long âge;
Mais quoy qu'il meure, un effect plus puissant
De l'œil du jour luy donne l'avantage
Qu'avec les fleurs on le voit renaissant.
L'air corrompu qu'il fuit et qu'il abhorre
Comme le temps jamais ne le dévore ;
Et des serpens le venin dangereux
N'infecte point son azile ordinaire :
Ainsy voit-on par un effect heureux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Sa douce odeur, plus qu'un musc parfumant,
Par le zephir m'attire en ce boscage,
Ah! je le vois, qu'il me semble charmant!
Et je luy dis : Sans ton petit ramage
Je te prendrois pour un vif diamant.
C'est la vertu qui brille et qui te dore,
Car le soleil qui tout objet colore
Cache à ce lieu ses pinceaux lumineux;
Mais quoy qu'il soit dessous nostre hemisphère,
Sans sa clarté tu parois à nos yeux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

De mille oyseaux que l'on estime tant,
Celuy qui vit dans la céleste plage,

En plein midy n'étale point autant
De pourpre et d'or en son charmant plumage,
Comme tu fais, petit corps éclatant.
Ton coloris brave celuy de Flore :
Tous les trésors sur le rivage more
Au prix de toy n'ont pas de si beaux feux,
Quoyqu'allumez du beau feu de ton père ;
C'est ce qui rend beaucoup plus merveilleux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Allusion.

Par ses beautez cet objet ravissant
Est de toy, Vierge, une parfaitte image ;
Et cette nuit en nous obscurcissant,
Trace d'Adam l'impur et noir ombrage,
Qui nous corrompt et nous couvre en naissant :
Dieu t'exemptant, o Reine que j'honore,
De ce malheur que sans cesse on déplore,
Brilles-tu pas entre les vicieux ?
Ouy, car la grâce abonde en ce mystère,
Qui te fait estre à jamais sous les cieux
L'oyseau tout pur qui dans la nuit éclaire.

Mons Sacquespée, *peintre de Rouen.*

Pièces qui ont remporté les prix en 1677—1678.

CHANT ROYAL,

qui a remporté le lis pour le second prix.

Argument : L'arbre de l'Isle de Fer. (Vincent le Blanc, l. III).

Esprit divin qui remplis la Sybille,
Viens en ce jour me servir de flambeau,
Et dans ces lieux ayant poli mon stile,
Fais que j'expose aux yeux du plus habile
Devant Thémis un ouvrage nouveau.

De cet ouvrage, ô source de lumière,
Une merveille en sera la matière,
Si ton pouvoir qui n'est point limité
Fait voir qu'une isle ingrate et méprisée
Nous a produit contre sa qualité
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

L'Isle de Fer, terre toujours stérile,
Sur qui le ciel ne répand jamais d'eau,
Ton sein n'a pas cet élément utile,
Et des rochers aucune eau ne distile,
Qui pût remplir jusqu'au moindre vaisseau.
Les feux du ciel sont la cause première
Qui fait que l'air te réduit en poussière,
Ne trouvant point en toi d'humidité.
Si ta nature est ainsi disposée,
Comment voit-on malgré l'aridité,
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée ?

Quoy! sous l'amas d'une vapeur subtile,
Un mont produit un arbre frais et beau,
Et comme on voit serpenter un reptile,
De ses rameaux dans la plaine infertile,
Coule sans cesse un merveilleux ruisseau.
Mais d'où prend-il toujours cette eau si claire,
Qui comme au goût, aux yeux a lieu de plaire,
Et peut aider à la fertilité?
Dieu dont la main rend toute chose aisée,
Pour cet effet de tout temps a planté
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

Cet arbre est seul, mais cet arbre en vaut mille,
Puisqu'un nuage, en forme de rideau,
L'environnant le rend toujours fertile;
Et sous ses bras les Dieux ont leur azile,
Contre l'ardeur qui règne en ce coteau.
L'on dresse là d'une artiste manière,
Mille canaux qui font une rivière,

Dont le terroir prend sa fécondité ;
Et de ces eaux l'isle étant arrosée,
Elle chérit, tant que dure l'été,
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

Contre les vents cet arbre est immobile,
Il ne craint point le foudroyant carreau ;
Mais triomphant de l'air chaud de cette isle,
Dans sa fraîcheur et son repos tranquile,
Un verd naissant en peint chaque rameau.
  Avec ses pleurs, l'aurore en sa carrière,
Pour en nourir la vertu singulière,
Répand sur lui sa libéralité ;
Cette vapeur au soleil opposée
Forme un ombrage et conserve sa beauté
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

Allusion.

Quand l'Eau nous peint la grâce salutaire
Dont votre (notre?) Vierge éprouve le mystère,
C'est qu'en l'ardeur de notre iniquité,
Au feu d'Enfer n'étant point exposée,
Seule entre nous elle a toujours été
Dans les chaleurs l'arbre plein de rosée.

M. Sacquespée, *peintre.*

L'année même où *le Puy de l'immaculée Conception* couronnait son chant royal sur *l'Arbre de l'île de Fer*, Sacquespée peignait pour les Minimes de Rouen un tableau ayant pour sujet *Ananie et Saphire punis de mort*, et qu'il signait très-soigneusement : *Sacquespée invenit* 1678. La composition ne représente, à dire vrai, que la mort d'Ananie. Quelques assistants lui ont déjà jeté la corde autour du corps pour emporter son cadavre. La ligne, qui descend, des apôtres au

groupe d'Ananie, par ces mendiants auxquels, dans le second plan, un serviteur de Dieu donne l'aumône, est vraiment très-heureuse et très-savante. Le fond est fermé par des fabriques aussi sévères, sinon d'aussi beau style que celles du Poussin. Les tons de coloris sont rouges et crus. Ce qui frappe absolument dans l'aspect de ce tableau, c'est l'imitation immédiate du Poussin, insensiblement tempéré de Lesueur. Dans ce tableau, dont le maître des Andelys avait déjà peint le sublime pendant dans *la Mort de Saphire*, Sacquespée observe et interprète Poussin, en homme qui ne connaît ni l'Italie ni les modèles qu'a lui-même observés celui-ci. Les gestes sont contenus comme dans le Poussin, mais peut-être un peu plus maniérés, et juste de façon à prouver à ses biographes que Sacquespée n'avait point étudié l'antique. Ce tableau est beaucoup plus grave que ceux ordinaires de Sacquespée; mais peut-être y est-il moins plaisant et moins personnel. Quoique *la Mort d'Ananie* soit d'une ordonnance bien trouvée, et montre plus de modestie et de force véritable qu'un Colombel, je reconnais bien mieux mon peintre de Caudebec dans le *Saint Bruno disant la messe au milieu de ses religieux*, qui décore la chapelle voisine de l'église Saint-Nicolas du Chardonnet; car ce sont là les deux tableaux que j'ai dit repoussés jusqu'à Paris par la marée révolutionnaire. Sacquespée, nous l'avons vu, se délectait à peindre les coules et les capuchons de moines. Il retrouve là le charme doux de ses figures. La composition est tout aussi heureuse, et le moine à genoux qui détourne la tête, est admirable d'arrangement. Une écritoire est posée sur les degrés de l'autel, et auprès de l'écritoire une charte de je ne sais quel Henri, roi d'Angleterre. Sacquespée n'a point profité par malheur de la plume qu'il a trempée dans l'encre, pour écrire au bas du tableau son nom et sa date. Cette *Messe de saint Bruno* n'a point exactement la dimension carrée de *la Mort d'Ananie*. Pasquier nomme ces deux toiles l'une à la suite de l'autre; mais Guiot, qui indique la prove-

nance de la seconde, ne mentionne point la première. Comment se trouvent-elles réunies sur ce mur d'exil ?

Nous arrivons enfin à la plus vieille en date, à ma connaissance, des peintures de Sacquespée. Il faut la chercher dans un vieil hôtel de Rouen, rue Porte aux Rats, n° 34. La porte cochère de l'hôtel est remarquable par deux médaillons colossaux d'empereurs romains. Au bout d'un salon, de forme allongée, dont les deux parois latérales sont décorées de six mythologies représentant les amours de Jupiter, pâles et assez bonnes peintures encadrées elles-mêmes d'ornements et de fleurs, se voit sur un panneau qui les fait pâlir affreusement, une grande composition signée à sa droite : *A. Sacquespée invenit et pinxit* 1688. Le sujet en est un peu confus, bien que la plupart des personnages puissent y faire reconnaître un *Jugement de Salomon*. — Le roi est debout devant son trône, placé à la porte de son palais. Derrière lui sont ses gardes et ses ministres. Il est entre deux femmes, l'une qui se détourne et pleure, l'autre debout et qui voit, comme Salomon, où est la justice. Le roi est vêtu de rouge et magnifique. Tombée, assise à ses pieds, est la bonne mère. Le bourreau se trouve entre les deux mères et a tiré son épée. Le petit enfant, qu'abandonne la mauvaise, a saisi le manteau du bourreau. On aperçoit des tentes dans un paysage à droite, et une grande tour, attenante au palais, couronnée de soldats qui se tiennent cachés derrière leurs boucliers rangés. Le panneau de Sacquespée a été abominablement mutilé par les restaurateurs ; il est d'ailleurs plus vigoureux de coloris et d'ordonnance que le commun des travaux de ce maître.

J'ai pu remarquer parfois, en détaillant l'œuvre de Sacquespée, une préoccupation inquiète des deux grandes lumières de l'école française, de Lesueur d'abord, puis plus tard du Poussin ; je jurerais, à la manière dont il se les assimile, qu'il ne les avait vus ni l'un ni l'autre autrement qu'en estampes. Attaquait-il quelque tableau d'importance, il tâton-

nait pour recomposer dans sa pensée le faire de ces deux maîtres souverains. Malgré tout, il ne pouvait se défendre, par bonheur, d'avoir son esprit propre, ses types propres, son style propre, son génie à lui de conception et d'exécution. Il avait bien moins de gravité que de grâce, de charme, et de poésie, car ce qui manque de poésie à ses vers, on le retrouve dans ses tableaux. Le pinceau était décidément, quoi qu'en dise Guiot, le meilleur instrument de son cerveau, et la meilleure manifestation de sa nature. Je trouve une certaine inquiétude de poëte dans la recherche qu'il apportait au choix de ses sujets. Comparez-le, en effet, à Letellier, celui-ci ne peignait que des sujets en cours chez tous les peintres. Sacquespée n'avait pas assez peut-être de ce sentiment vrai de nature qui absorbait Letellier. Je le soupçonne d'avoir peint souvent de pratique, comme on disait en son temps ; mais aussi, avait-il plus d'idéal : — une science moins solide, mais plus de grâce et plus de jeunesse.

APPENDICE ET CONCLUSION.

APPENDICE ET CONCLUSION.

Page 7, ligne 33.

Le *Traité sur la peinture pour en apprendre la téorie et se perfectionner dans la pratique, par Mᵉ Bernard Dupuy du Grez, avocat en Parlement*, — *Toulouse*, 1699, — m'a remis sur la vraie trace de ce Fredeau : « Il semble que les deux tableaux du frère Fredeau, qui sont à la sacristie des Grands-Augustins, ont quelque rapport à la manière de Voüet : mais ils n'ont ni cette liberté, ni cette fraîcheur, ni cette entente, ni même cette vaguesse qu'on remarque à ceux de Voüet : toutefois il y a beaucoup de dessin et de composition ; le clair-obscur y est savamment observé, et l'ordonnance des lumières imite la manière de Voüet. » — Le Musée de Toulouse ne conserve plus sur son catalogue que deux tableaux d'Ambroise Fredeau, peintre et sculpteur, né à Paris en 1589, mort à Toulouse en 1673, étant religieux augustin. Il avait, dit M. Roucoule, rédacteur du nouveau catalogue, reçu des leçons de Simon Voüet (Simon Voüet n'était-il pas l'ami d'Antoine Vandyck, qui fit son portrait ?).— Ambroise Frédeau perdit la vue, je cite M. Roucoule, en composant pour les augustins de Toulouse, et autres maisons du même ordre, une multitude étonnante de tableaux et de morceaux de sculpture. Les moines, ses confrères, lui donnèrent sa retraite en le faisant portier. On dit que ses supérieurs furent

jaloux de la considération que Frédeau devait à des talents qui leur étaient étrangers. Il reçut dans sa loge obscure, et presque chaque jour, les personnes qui l'aimaient et les artistes qui voulaient profiter de ses conseils. — Jean-Pierre Rivalz fut son élève pour la peinture, Marc Arcis pour la sculpture. La *Notice des tableaux, statues, bustes, dessins, etc., composant le musée de Toulouse*, 1805, citait les ouvrages suivants de Frédeau; tableaux :

Un saint de l'ordre de Saint-Augustin écoute un concert des anges.

Jésus-Christ ressuscité visite sa sainte mère, accompagné de saint Joseph, de saint Jean et de plusieurs saints et anges.

La sainte Vierge presse tendrement l'Enfant Jésus; d'un côté est saint Augustin à genoux, lui présentant un livre sur lequel est un cœur enflammé percé d'une flèche; et de l'autre, saint Jean, tenant un agneau sous son bras; des anges achèvent d'enrichir ce morceau.

Saint Augustin recevant l'habit monastique des mains de saint Simplicien.

Sculptures :

Le massacre des Innocents, grand bas-relief en terre cuite.

La fuite en Égypte, *idem*.

Trois jeux d'enfants, sous le même numéro.

Deux cariatides, en bois.

Ecce homo, bas-relief, *idem*.

La Sainte Famille, *idem*.

Plusieurs bas-reliefs en terre cuite, sous le même numéro.

Plusieurs petites statues et fragments, sous le même numéro.

Page 8, ligne 23.

Cette tour de Bruges, qui a une certaine ressemblance avec celle de la cathédrale Saint-Sauveur, à Aix, ne sur-

monte point une église : c'est la superbe tour des Halles, — le vrai clocher patriotique des vieux bourgeois de Bruges.

Page 23, ligne 16.

Dans *le cabinet de M. de Scudery, gouverneur de Nostre-Dame de la Garde,* publié à Paris, chez Augustin Courbé, en 1646, on rencontre, entre les cent huit tableaux qui y sont décrits en méchants madrigaux, *le Portrait d'une dame qui a un vieux mari, de la main du Finzoni.* Voic les vers :

Cette rare Beauté que tout le monde adore
Peut se comparer à l'Aurore,
Autant par ses attraits si doux
Que par le choix de son Espoux :
Grands dieux, si vos esprits augustes
Escoutent les prières justes,
Accordez-nous au moins, puisque son sort est tel,
Que cet autre Thiton ne soit pas immortel.

On doit croire qu'un certain nombre des peintures expliquées et louées par Scudery dans son *cabinet*, fait, dit-il lui-même dans son avis au lecteur, à l'imitation du cavalier Marin, n'ont jamais existé que dans la féconde imagination du bienheureux poëte normand. Pour ce qui est du portrait du Finzoni, le nom de Finsonius, que Scudery n'avait pu connaître et estimer qu'en Provence, alors qu'il alla prendre possession de son fameux gouvernement de Notre-Dame de la Garde, ce nom de Finsonius était trop peu glorieux auprès des beaux-esprits de Paris pour que Scudery se fût mis en frais de lui attribuer une peinture qui ne lui eût pas appartenu véritablement.

Page 29, ligne 9.

Je transcris l'intéressante page que M. le docteur Pons, à qui ce volume doit tant, a bien voulu m'écrire d'Aix, et qui accroît l'importance de *l'Adoration des mages*, de saint Trophime. — « Jusqu'à ce jour, je ne connaissais rien de gravé d'après Finsonius par des artistes étrangers à la Provence; et ceux vivant à Aix n'ont gravé d'après lui que quelques méchants portraits. Je viens de trouver une gravure d'après un tableau d'histoire de Finsonius, faite par un artiste qui habitait Paris; cette gravure est celle de l'Adoration des mages, d'après le tableau de saint Trophime, d'Arles; je l'ai parfaitement reconnu. Dans cette estampe, haute de 67 centimètres, et large de 50 centimètres 6 millimètres (non compris les marges), la Vierge est à gauche et les Mages à droite; l'estampe est donc gravée dans le sens du tableau. Au bas, vers la droite, on lit : *Lodovicus Vinson inventor*, et plus à droite : *Jaspar Isac fecit et excudit.* Ce Jaspar Isac était un médiocre graveur du dix-septième siècle, et probablement aussi marchand d'estampes, car il en éditait une foule auxquelles il ne prenait aucune part. Quant au nom *Vinson* pour *Finson*, il ne doit point nous étonner; l'*F* est prononcée *V* par les peuples du Nord. *L'Adoration des mages* est une pièce d'une exécution médiocre pour la valeur du burin, mais elle est d'un assez bon dessin ; le sentiment gothique du peintre est rendu, mais non sa couleur : elle est au contraire très-froide de ton. Dans l'angle du haut de la droite, se voit un rideau suspendu en l'air par deux anges, surmonté de deux écussons en losange, et sur ce rideau on lit : « *A mes dame et damoiselle de Rostaing. Ayant eu l'honneur de graver le portraict de monseigneur le marquis de Rostaing, vostre père, j'ose vous dédier cette Adoration, que je vous supplie d'avoir agréable, puisque je suis de vostre très-*

illustre maison le très-humble et très-obeyssant serviteur, Jaspar Isaac. » — Le nom Vinson m'a fait découvrir, dans le catalogue de la *Collection Paignon-Dijonval*, une autre gravure d'après notre artiste, signalée en ces termes au N° 3883 de la deuxième partie : « *Vinson* (*Lodovicus*), *peintre vers* 1625. — La Circoncision de Jésus-Christ, grande est, en hauteur de deux feuilles assemblées. *E. Van Panderen sc. P. Karius exc.* » — Egbert Van Panderen, qui a exécuté cette estampe, était, disent les auteurs, un assez bon graveur au burin, né à Harlem vers 1606, et qui travailla beaucoup à Anvers d'après divers maîtres. »

La vue de cette seconde estampe aurait pu m'apprendre peut-être la ville où Finsonius peignit le tableau de la *Circoncision*, ou le pays du moins où il se trouvait. Je n'ai pas été assez habile pour rencontrer la pièce de Van Panderen, non plus que celle de Jaspar Isaac, dans le cabinet d'estampes de la Bibliothèque royale. Je crois fermement que l'exécution de toutes deux se rapporte au temps du voyage à Bruges de Finsonius : passant à Paris, il laissa le dessin ou l'esquisse de *l'Adoration des mages;* dans sa patrie de Belgique, il peignit cette grande *Circoncision,* que plus tard, après la mort de Finsonius sans doute, un graveur de ce pays trouva bonne à buriner.

Page 33, ligne 16.

Voyageant en Belgique, la pensée du retour de mon Finsonius dans son pays m'occupait sans cesse l'esprit, et je guêtais de mes deux yeux une trace de son passage : à Tournay, à Courtray, à Ypres, à Gand, rien ; — à Bruges, rien : rien à Bruges! à Anvers, l'autel qui regarde la *Flagellation* de Rubens est décoré d'un très-important tableau du Caravage, le maître vénéré de Finsonius, qui représente *les Domini-*

cains mettant les pauvres de la terre sous la protection de la Vierge. C'est, pour bien dire, le seul tableau de cette vigoureuse école qui se voie dans les églises de Belgique. Mais avant de sortir de France, dans Saint-André de Lille, j'avais éprouvé un moment d'illusion bienheureuse à l'aspect d'une peinture sauvage, furibonde, puissante, et qui jouait le Finsonius à m'y tromper. Il représentait *saint Pierre martyr*, terrassé et poignardé par un brigand. La terreur du moine qui fuit est affreuse. Les quatre rudes figures s'agitent avec une brutalité toute napolitaine ou espagnole. Nous entrevîmes à ce tableau une signature à peu près ainsi figurée :

J. Mueador ff.
A° 1629.

Ce *Muneador* ou *Muncador* est un peintre d'une énergie prodigieuse et d'un pinceau formidable. Mais, comme Finsonius sans doute, faute d'avoir su conduire sa vie paisiblement en un lieu, sous le soleil où il était né, Palomino et les autres pinacographes n'ont point connu cet élève du Caravage, ou ne l'ont point voulu connaître.

Page 73, ligne 13.

Cundier a gravé, d'après le dessin de Daret, le portrait de Reinauld de Seguiran, marquis de Bouc. Commandant d'une galère qui portait son nom, ce personnage fut dangereusement blessé d'une mousquetade au travers du corps, au combat devant Gênes, en 1638 ; ce qui l'obligea de quitter le service et de prendre le parti de la robe ; il fut, en 1649, pourvu de la charge de premier président de la Chambre des comptes, aides et finances de Provence, qu'il exerça jusqu'à 1678 qu'il mourut. Il était frère du chevalier de Seguiran, capitaine

aux gardes, et père de M. de Seguiran, colonel du Maine, tué à Eckeren en 1703. — La Peinture et la Sculpture sont occupées à exécuter le portrait de M. de Seguiran. La Prudence leur donne des conseils. La Puissance montre son palais à Minerve. La Renommée, avec ses deux trompettes, vole au-dessus de son buste. La composition est groupée dans la manière d'un Romanelli. Les figures ont du style, et la tête de Seguiran est d'un beau naturel. L'estampe, large de 46 centimètres, haute de 36 centimètres, est signée : *J. Daret pictor del. — L. Cundier sculp.*

Page 77, ligne 6.

Dans le tome IV du *Dictionnaire des artistes* de Heineken, on trouve que A. Bosse a gravé, d'après les dessins de Jean Daret, un frontispice : *Antiqua stemmata regis christianissimi.* Cette grande composition, haute de 35 centimètres 8 millimètres, et large de 24 centimètres 6 millimètres, est signée, à gauche : *A. Bosse fe aqua forte* ; à droite, sur un tronçon de colonne : *J. Daret Pictor Bruxel. delineavit* 1662. Les mots *Antiqua Stemmata Regis Christianissimi* sont écrits sur un débris de monument antique. Le sujet de l'allégorie semble assez difficile à expliquer. Au devant du portique d'un temple se dressent les statues de Minerve et de César. La statue du fleuve du Nil, appuyée sur un sphynx, est étendue par terre. Une femme (la France sans doute) tenant dans la main gauche l'image du jeune roi Louis XIV, et montrant de la main droite la Vierge et l'Enfant Jésus qui paraissent souriants au ciel, entourés de nuages, exhorte des guerriers à offrir devant les deux statues belliqueuses un sacrifice païen, un taurobole. — Dans le tome III, Heineken avait cité un *Saint Jean-Baptiste dans l'île de Pathmos,* et une *Sainte*

Catherine à mi-corps, gravés d'après les peintures de Jacques Blanchard, par J. Daret; mais il faut observer que P. Daret avait gravé un grand nombre de pièces d'après le même Blanchard, et qu'il n'est plus question du Saint Jean et de la Sainte Catherine à l'œuvre de J. Daret.

Page 77, ligne 25.

Lorsque, sur la fin de sa vie, Jean Daret prenait le titre de *peintre du roi en son académie de peinture*, ce brave peintre paraît avoir voulu duper la crédulité des Provençaux. Dans la liste publiée de tous les membres de l'ancienne Académie des Beaux-Arts, depuis 1648 jusqu'en 1793, on ne trouve de son nom qu'un certain *Daret de Cazeneuve*, peintre de portraits et graveur, reçu dans l'Académie de peinture, le 15 septembre 1663, mort le 29 août 1678, à l'âge soixante-dix-huit ans. Il est certain par De Haitze que l'illustre monsieur Daret était mort dix ans avant cet homonyme.

Page 128, ligne 13.

Ce C. Bouys, peintre du portrait de Coelémans, et d'après la peinture duquel Coelémans a encore gravé, en 1708, le portrait de Jean Claude Viani, prieur de Saint-Jean d'Aix, n'était-il donc point frère ou cousin d'André Bouys, né vers 1657 à Hyères en Provence, qui se fit à Paris une si belle renommée comme peintre de portraits et graveur à la manière noire (M. Robert Dumesnil a décrit son œuvre), reçu de l'Académie de peinture le 27 novembre 1686, nommé conseiller le 2 juillet 1707, mort le 18 mai 1740, à quatre-vingt-trois ans?

Page 151, ligne 12.

Quel fut le dernier sort du fameux cabinet de Boyer d'Eguilles? — M. le docteur Pons, dont j'ai d'abord expliqué sur ce point les incertitudes pareilles aux miennes, m'a une fois de plus tiré d'embarras en m'indiquant la trouvaille des pages suivantes dans les *Lettres sur différents sujets, écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la Suisse, la France méridonale et l'Italie, en* 1774 *et* 1775, *par Jean Bernoulli* — (*Berlin* 1777), tome II, page 90 :

« Vous aurez sans doute ouï parler, Monsieur, du fameux cabinet d'Eguilles, et vous vous attendez que je vous en dise quelque chose ; mais quoique j'aie été tous les jours à l'hôtel d'Eguilles passer quelques heures d'une conversation agréable avec madame la marquise d'Argens, je n'y ai vu que des restes assez mal soignés d'une belle collection de tableaux; celle des estampes a péri, je crois, en grande partie dans l'inondation qu'on a éprouvée dans ce pays il y a quelques années, et ce qui en reste sera sans doute à Eguilles, où j'ai passé un jour presque entier, mais trop distrait par les agréments de la campagne, par les politesses du prévenant et respectable seigneur du lieu, et par tant d'autres choses remarquables qu'il m'a fait voir. »

« Le château d'Eguilles est d'une bonne architecture et renferme des choses remarquables, une très-belle bibliothèque, de beaux ouvrages de Puget et de Rigaud ; et les portraits en grand de la feue reine de France et du père et de la mère du roi régnant, qui sont des témoignages de l'estime que ces augustes personnes avaient pour M. le Président. Au bas de la hauteur sur laquelle ce château est situé, est *Monrepos*, la retraite qui avait été bâtie pour feu M. le marquis d'Argens, mais dont cet homme célèbre n'a pu jouir que très-peu de temps. Madame la marquise, sa savante et estimable veuve,

y passe la plus grande partie de l'année au milieu d'une compagnie digne de ses grandes connaissances, je veux dire de la nombreuse bibliothèque et de la belle collection de tableaux que feu son digne époux lui a laissées; j'ai remarqué parmi ceux-ci un Rembrandt et un André del Sarto, beaux par excellence; le dernier représente la vérité et la beauté... »

Et page 159 du même volume de J. Bernoulli :

« ... Je vais indiquer encore avec quelque détail en quoi consiste aujourd'hui ce qui reste du fameux cabinet d'Eguilles; n'ayant pu considérer ces tableaux avec attention parce qu'ils étaient dans des chambres froides et obscures, j'ai prié madame la marquise d'Argens, depuis mon retour, de vouloir bien m'en donner une notice, et elle a eu la bonté de m'envoyer celle qui suit dans une lettre dont elle m'a honoré, en date du 22 mars 1777.

» Je viendrai actuellement, me dit madame la marquise, à ce que vous me demandez touchant le cabinet de M. de Boyer, seigneur d'Eguilles, et bisaïeul de feu mon époux. Presque toute cette collection fut envoyée à Paris, il peut y avoir vingt à vingt-cinq ans, pour y être vendue. On peut en voir le détail dans le recueil d'estampes qu'en fit graver ce même bisaïeul, par M. Coelmans, qu'il garda chez lui près de trente ans pour travailler cet œuvre; il y a même quelques morceaux gravés de la main de cet illustre amateur, ils sont distingués des autres par une fleur de lis qui est dans ses armes. Voici ce qui est resté à M. d'Eguilles, ancien président à mortier du Parlement de Provence, et dont les estampes se trouvent dans le recueil :

1. Une Vierge du Corrége tenant l'Enfant Jésus sur son sein.

2. Une esquisse de Tintoret : la sainte Vierge, le sein percé d'un glaive, tenant sur ses genoux Jésus-Christ mort.

3. L'Eté, peint par Civoli, représenté par un homme nu, tenant une serpe à la main.

4. Un Michel Ange Americi, dit le Caravage : entrevue de Jacob et de Rachel ; Laban présente Rachel à Jacob, qui l'embrasse ; la scène se passe en présence des domestiques de Laban.

5. Du même maître : les Noces de Jacob et de Rachel. Ces deux tableaux sont les morceaux les plus parfaits de ce grand maître ; ils surpassent ses autres ouvrages par la noblesse de leurs compositions, qui sont aussi neuves qu'elles sont riches.

6. Du même : Jacob assis sur une pierre, et presque nu, regarde Laban, qui, appuyé sur son bâton, fait le dénombrement de ses troupeaux. Ce tableau vaudrait les deux autres si le sujet était d'une plus grande étendue.

7. Luc Cambiage : Jésus-Christ expirant sur la croix.

8. François Borzoni de Gênes: une mer agitée par un orage, sujet représenté avec une grande vérité.

9. Jean François Romanelli de Viterbe : la Madeleine, la tête appuyée sur un bras, méditant profondément ; buste.

10. François dit le Malthois : toutes les pièces d'une armure de fer étalées sur une table couverte d'un tapis de Turquie.

11. Du même : plusieurs objets propres à flatter les sens : des fleurs, des instruments de musique, un miroir, une cassolette, tout cela posé sur une table couverte d'un tapis de Turquie ; ces deux tableaux sont singuliers dans leur espèce: la fidélité de leur maître à exprimer toutes sortes d'objets inanimés, mais surtout des tapis, en on fait un peintre original.

12. De Somme : des pêches et des raisins étalés sur une nape ; sujet encore parfaitement traité. On croit qu'il naquit en Italie.

Seconde partie du volume d'estampes. — 13. Un Valentin

de Coulommiers en Brie : Saint Barthelemi attaché à un arbre pour recevoir le martyr ; deux bourreaux s'apprêtent à l'écorcher.

14. Un Bigot : la sainte Famille ; Saint Joseph, le maillet et le ciseau à la main, dégrossit sur l'établi une pièce de bois ; l'Enfant Jésus, entre les bras de sa mère, l'éclaire au moyen d'une lampe : tableau nocture faisant un très-bel effet de clair obsbur.

15. Duval : l'enlèvement d'Europe ; des Amours nagent autour d'elle (1).

16. Renaud Montagne, dit de Venise : une marine représentant le combat d'un vaisseau contre une galère, près d'une côte.

17. Autre marine du même, représentant une tempête et un vaisseau qui vient se briser contre des rochers.

18. Il y a encore un très-beau morceau peint sur cuivre ; on ignore aujourd'hui ici le nom du maître : il représente Thisbé pleurant auprès de Pirame qu'elle trouve mort ; il paraît de l'Ecole flamande.

19. Enfin quelques tableaux très-anciens, dans le goût de Pierre Perugin ; on en ignore pareillement les maîtres.

» Il y a dans la bibliothèque du château à Eguilles, un bœuf Apis, haut d'un pied environ, de bronze, et d'un ouvrage achevé ; il s'y trouve aussi une Isis, véritable antique, d'un demi-pied à peu près.

» Quant aux tableaux du cher marquis, ils sont l'héritage des enfants mâles de ma fille, ou de MM. d'Eguilles, si celle-ci n'avait que des filles ; quoique unique et universelle héritière

[1] Cet *Enlèvement d'Europe*, de Duval, déjà séparé de son pendant, la *Léda*, par la vente du plus grand nombre des tableaux de Boyer d'Éguilles, était resté à Aix parmi les derniers débris de cette superbe collection. Il fut sans doute ramassé dans l'hôtel d'Argens par les commissaires de la Convention comme meuble d'émigré, et vint à Paris, où il se conserve encore dans le Louvre.

de mon cher époux par son testament, j'ai suivi en cela ce qu'il a semblé dicter lui-même, ajoutant qu'il en disposait ainsi, si je venais à mourir ab intestat ; je crois que je ne pouvais donner à sa chère mémoire une marque plus tendre de mon dévouement, etc. »

Page 169, ligne 24.

Ce Claude Maugis, auquel Saint-Igny dédia sa *Noblesse française à l'église*, est un personnage honorable dans l'histoire des arts en France : il est le père de nos collectionneurs d'estampes. — « C'est sous le règne de Henri III, vers 1576, dit M. Duchesne aîné, dans sa *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque royale* (Paris, 1837), que Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, aumônier de la reine Louise de Vaudemont, imagina le premier de former des recueils de gravures. Il employa quarante années à former sa collection, et il lui fut d'autant plus facile de réunir une grande quantité d'estampes qu'il ne se trouvait pas de concurrents pour les lui disputer. Devenu d'ailleurs aumônier de la reine Marie de Médicis, il eut de nouveaux moyens pour former des relations avec des Florentins, qui le mirent à même de se procurer d'anciennes estampes italiennes...... A la mort de l'abbé de Saint-Ambroise, les pièces les plus précieuses de son cabinet vinrent enrichir celui de Jean Delorme, médecin de la Reine ; c'est là que M. de Marolles, abbé de Villeloin, qui avait le même goût, acquit pour mille louis ce qu'il trouva de plus rare et de plus beau dans ce cabinet, afin d'en augmenter le sien. » On sait l'histoire du premier cabinet de l'abbé de Marolles. Colbert en fit l'origine du présent Cabinet royal d'estampes.

Page 179, ligne 19.

Dans son *choix précieux de dessins, d'estampes, de tableaux, de livres à figures sciences et arts*, Basan avait une copie du Portement de croix d'après Jac. Callot, par S. Igny; dessin à la plume. (Voyez l'article 100 du *Catalogue raisonné du cabinet de feu Pierre-François Basan père, graveur et ancien marchand d'estampes, par L. F. Regnault, peintre et graveur, à Paris, an VI de la République.*)

J'achève l'impression d'un volume qui, selon mon loisir, ma vie et ma liberté, selon aussi l'accueil de mes amis et des curieux, sera le seul ou le premier d'une série de recherches semblables. Mon horreur naturelle de refaire des choses déjà bien faites et la nature même de ce travail que j'ai attaqué et poursuivi avec tant de passion m'ont assez donné à comprendre qu'un livre pareil n'était point à composer avec d'autres livres, sédentairement et les pieds liés comme sont à cette heure les miens. C'est en vagabondant d'une ville à une autre que j'ai vu et rapproché tant de tableaux que je décris ici. Ne serait-ce point faire, il me semble, une triste suite à ce volume, que de comparer et de juger des peintres sans visiter de province en province les cathédrales où ils ont exercé leur génie? Mais la veine de recherches que j'ai tâché d'indiquer et d'ouvrir, je la crois digne d'occuper ces intelligences curieuses qui s'agitent dans les départements, maintenant surtout que sur certains plus pressants chapitres la curiosité savante s'est épuisée, et que les esprits sont au dépourvu.

La Normandie, par exemple, aux temps merveilleux de sa

vie et de sa puissance, avait manifesté son sublime génie par des édifices si beaux et si hardis, que le nom d'architecture normande s'est attaché au style gothique le plus pur. Il était vraiment juste, il était d'un instinct nécessaire que les antiquaires de Normandie étudiassent d'abord l'histoire et les splendeurs de ces monuments, et fissent éclater par sa plus grande face la gloire victorieuse de notre province. Puis ce pauvre et grand Hyacinthe Langlois, dont la vie s'est usée dans un sentiment si profond du génie de cette Normandie qu'il idolâtrait, a célébré hautement son second triomphe dans l'histoire de ses peintres verriers. Les cathédrales et leurs verrières sont bien en effet et toujours devront être, après la verdoyance superbe que Dieu a donnée à ses champs, les deux orgueils de la Normandie.

Mais enfin, par la marche des siècles, la décadence est venue; les verriers n'ont plus su intercepter le jour des chapelles par des rosaces savamment bariolées et de saintes figures aux vigoureuses couleurs. Les tableaux sont descendus des fenêtres sur les autels, et j'ai dit que ces seconds peintres provinciaux, pour n'être plus les interprètes d'une grande époque d'art, comme les maîtres verriers, étaient encore d'une valeur très-remarquable : j'ai nommé Saint-Igny, Le Tellier, Sacquespée. Mais en parcourant la Normandie, combien de curieux morceaux ne relèvera-t-on point de ces peintres qui ne vivent plus à peine que dans deux ou trois peintures dispersées !

Le tableau du maître-autel de l'église de Pont-de-l'Arche, magnifiquement encadré entre quatre colonnes torses, dorées, à chapiteaux corinthiens, représente la résurrection de Jésus-Christ et sa sortie du tombeau. Il est signé à gauche :

I. Le Tourneur
Pt. inventeur. 1642.

Deux soldats debout se font pendant sur le premier plan, et s'écartent symétriquement de manière à encadrer l'action.

Le Christ ne manquerait pas de beauté, n'étaient ses jambes entrechassées; il s'envole avec le guidon en main, au milieu d'une gloire bordée de petits anges tout menus. L'ange couvert de vêtements blancs, assis sur le tombeau, est gracieux; mais tous les soldats, s'éveillant et se levant et secouant leurs sabres persans, sont tordus outre mesure, et font des grimaces abominables. Le dessin, d'ailleurs, est bon, et l'ensemble du tableau est un très-sincère et excellent échantillon, ne fût-ce que par ses allures outrées, de la véritable école française primitive, telle que nous l'avions modifiée d'après des premiers élèves du Primatice. C'est toujours l'italien qui prédomine dans ce dessin, la tournure et le costume italien, comme l'avaient interprétés eux aussi Frans Floris et Van Aken, tout cela tordu, tourmenté, rempli, mouvant. La vieille école française, déjà bien corrigée en 1642 par la seconde influence italienne venue du Caravage, ne devait sans doute plus se retrouver aussi naïve dans ses traditions qu'en une ville arriérée de province; — et cependant on ne peut nier que Letourneur ne fût un dessinateur correct et même assez fin.

A Saint-Vivien de Rouen, se voient deux tableaux, la *Descente de l'Esprit saint sur les apôtres* et le *Nunc dimittis*, avec cette signature : *La Champagne La Faye de Caen pinxit*. Le dessin manque, mais la composition est assez bonne. Dans le catalogue du Musée de Caen figure une autre toile de *La Champagne*; c'est une copie d'un tableau de Vouet, le *Martyre de saint André*.

On recueillera, dans l'église Saint-Étienne de Caen, cette belle inscription chrétienne tracée au bas de la *Mise au tombeau*, quatorzième et assez bon tableau d'un *Chemin de la croix*, par un pauvre vieil artiste provincial de la dernière venue : « *L'an* 1820. — Ces quatorze tableaux, représentant le chemin de la croix, ont été peints par Noury, dans la soixante-treizième année de son âge. Priez pour le repos de l'âme de sa femme, qui mourut pendant qu'il faisait cet ouvrage. Priez aussi pour lui et pour ses enfants. »

Presque tous les plus grands artistes de l'école française sont nés en province, y ont eu révélation d'eux-mêmes et y ont appris leur métier. Il est de premier intérêt pour l'histoire de notre peinture de savoir qui a instruit leurs ailes au premier vol. Ainsi, qu'était-ce à Caen que ce frère Lucas de la Haye, de l'ordre des Carmes, qui fut le premier maître de Robert Tournières ? — Les Vanloo et les Parrocel, les Rivalz, les Jouvenet, Largillière et Watteau proviennent directement, je l'ai dit, d'écoles et d'influences provinciales.

Vous ne feuilleterez pas un catalogue de musée de province qui ne vous offre un peintre de son cru, et au nom de ce peintre vous trouverez un intérêt : à Toulouse, Chalette, Hilaire Pader, Frédeau ; — à Perpignan, le maître de Rigaud, Antoine Guerre ; — à Marseille, Serre, Puget, Fauchier ; — à Dijon, ce Nicolas Quentin, de qui le grave Poussin dit : « Ce peintre n'entend pas ses intérêts ; que ne va-t-il en Italie ! il y ferait fortune. » — A Reims, Jean Hélart, ce joyeux peintre du conte de La Fontaine, *les Remois*[1] ; — à Lille, à Valenciennes, Otelin, Louis et François Watteau, neveu et arrière-neveu du glorieux Antoine, Arnould de Vuez, et ce Daudenarde qui, en 1732 et aux environs de cette année-la, brossait avec une assurance inouïe tant de bons tableaux largement ordonnancés, aux types cherchés, grossis et tourmentés (Goltzius Restout), et d'une bonne couleur française ; pour la cathédrale de Lille, Saint-Maurice, deux *saintes Cènes*, et *Jésus-Christ appelant à lui les petits enfants* ; pour l'église Sainte-Catherine une *Adoration des Mages*. — Et les catalogues de province sont si mal composés ! j'entends les catalogues des plus importantes villes : le fait y cède place à la phrase stupide. Les artistes concitoyens y sont honnis ou sans accueil. Je n'en connais qu'un digne de servir de modèle à tous ; c'est l'intéressant et consciencieux livret de Valenciennes, par M. A. J. Potier.

[1] Homme estimé dans sa profession...
Très-bon époux, encor meilleur galant.

Heureux les pauvres vieux peintres dont les tableaux figurent encore, qui bien, qui mal fêtés, dans le musée de la ville où ils ont vécu et créé! justice pourra leur revenir quelque jour suivant leurs œuvres. Mais combien d'autres, — et je parle, hélas! des plus célèbres de leur temps, — dont rien ne reste plus à honorer qu'un nom écrit par hasard dans un méchant livre oublié lui-même.

En tête d'un traité de *Perspective artificielle* (*De artificiali perspectiva*), publié en Lorraine, cette mère féconde de tant d'artistes habiles (impr. à Toul, 1er éd. 1501, 2e éd. 1521). l'auteur, nommé Pelegrin ou Pelerin, dédie ses études aux plus fameux peintres de son temps :

O bons amis, trespassez et vivens,
Grans esperiz, Zeusins et Apelliens
Decorans France, Almaigne, et Italie,
Geffelin, Paoul, et Martin de Pavye,
Berthelemi Fouquet, Poyet, Copin,
Andre Montaigne, et d'Amyens Colin,
Le Pelusin, Hans Fris, et Leonard,
Hugues, Lucas, Luc, Albert, et Benard,
Jehan Jolis, Hans Grū, et Gabriel
Vuastele, Urbain, et l'ange Micael,
Symon du Mans : dyamans, margarites,
Rubiz, saphirs, smaragdes, crisolites,
Ametistes, jacintes, et topazes,
Calcedones, asperes, et a faces,
Jaspes, berilz, acates, et cristaux
Plus précieux vous tiens que telz joyaux,
Et touz autres nobles entendemens
Ordinateurs de specieux figmens.

Si quelques savantissimes ont ouï prononcer le nom de Colin d'Amiens, qui donc connaît Simon du Mans?

La *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* a publié (tome III, 2e série, page 70) une épigramme où Jean Robertet, de Mont-

brison, « se moque très-agréablement d'un certain Roger de Saint-Lô, méchant peintre de province, qui avait conservé le faire de son pays, lorsque l'exemple de l'Italie avait déjà changé le goût des grands seigneurs français en matière de tableaux. Robertet met en opposition avec ce pauvre hère le Pérugin et les peintres *du feu Roi de Sicile,* c'est-à-dire du Roi René; précieuse circonstance, d'où il résulte que René d'Anjou entretenait autour de lui plusieurs peintres de talent et qu'ainsi c'est à ces maîtres ignorés qu'il faut attribuer tant de beaux ouvrages qui passent pour être de la main du vieux Roi. »

Soubz une meschante paincture faicte de mauvaises couleurs et du plus meschant peinctre du monde par manière d'yronnie par Me Jehan Robertet.

Pas n'approchent les faictz maistre Rogier
Du Perusin, qui est si grant ouvrier,
Ne des painctres du feu roy de Cecille ;
Et semble bien qu'il n'est pas savetier
Le compaignon, mais homme très abille.
En perspective est ung peu inutille ;
Pareillement à faire un doulx visaige ;
Mais il m'a dit qu'à Sainct-Lo est l'usaige
D'ainsi le faire par les hostelleries,
Et qu'au mestier fut un apprentissaige
Trente-six ans, non compris les féries.

Florent Lecomte nomme un assez bon nombre de peintres et sculpteurs qui s'illustraient dans les provinces avant lui et de son temps : « Frère Ambroise Feydeau peignait à Tholoze, et Guénaut à Tours, mais il devint aveugle. » J'aime mieux citer le *Songe énigmatique sur la peinture universelle, fait par H. P. P. P.* (Hilaire Pader, peintre et poëte), Tolosain, 1658, « remarque parmi ce grand nombre d'Italiens (après Michel Ange, Léonard, Raphaël, Belin, Bandinelli, Marc-Antoine, Vignole, Busca, Léon Léoni, et Archimboldi,

peintre inventif, bizarre et capricieux), Richard Taurin, dont la mine accorte fait assez connoistre qu'il estoit de Rouën en Normandie; il fut habile sculpteur en bois[1]. » Et ailleurs Pader dit encore : « Après ces illustres (peintres et graveurs français), je vis les bustes des grands hommes qui ont fait de très-beaux ouvrages dans les provinces, quoique leur nom soit peu connu. J'y vis mon premier maistre monsieur Chalette, précédé par le correct Galeri, le fougueux Dujardin et le flouet Labouluene : j'y reconnus M. François du Puy, M. Affre et M. Gervais, sculpteurs : le noble Colombe du Lys, M. Fodran, gentilhomme marseillais, M. Panteau, et son prédécesseur, M. Le Blanc (sans doute Horace Le Blanc de Lyon, le maître de Jacques Blanchard), M. Daret (voilà à notre Jean Daret un beau compliment envoyé de l'autre bout du Languedoc), et M. Couplet. »

Dans ces énumérations, que de pauvres gens affamés de renommée, condamnés après si peu de siècles à la triste ressource de leur nom sauvé par la seule mémoire, amère consolation des grands maîtres antiques, d'Apelles et de Parrhasius! Des études isolées ont d'ailleurs été entreprises sur quelques-uns de ces peintres provinciaux qui m'apitoient si fort. Dans son *Supplément à l'histoire du Beauvaisis*, D. Simon a écrit un chapitre sur les Beauvaisiens illustres dans les arts. — J. Bernier a raconté assez longuement dans son *Histoire de Blois* les travaux de Jacob Bunel et de Jean Mosnier, etc. — De nos jours, M. Kühnholtz a recherché la vie jalouse et les pauvres œuvres de Samuel Boissière, cet insulteur acharné du Bourdon. Pourquoi M. Kühnholtz ne s'occupe-t-il point à son tour de Caumette et des autres enfants de Montpellier, plus fidèles à leur ville que Verdier, Ranc et Raoux ! M. Porte a ranimé quelques peintres oubliés par Achard ou postérieurs à ses Provençaux célèbres. Personne

[1] Richard de Taurigny sculpta au seizième siècle les belles stalles de Sainte-Justine de Padoue, et celles de la cathédrale de Milan.

ne songera à refaire la si convenable notice et si réservée d'éloges que M. Lemonnier a consacrée à l'illustre Rouennais son père. Quel impie s'avisera de récrire la biographie de Langlois après M. Ch. Richard ?

Mais la tâche reste presque entière ; les oubliés sont si nombreux ! et tant qu'elle ne sera pas achevée, l'histoire magnifique de l'art français ne pourra, redisons-le, être entreprise. Que ces biographies d'artistes provinciaux s'écrivent d'instinct et sans visée ; les rechercheurs n'ont-ils pas eu de tout temps le privilége et le pardon du mauvais style ? Moi-même, lecteur, puis regretter, pour l'honneur que j'en eusse pu prétendre, de n'avoir point composé ce livre avec plus de sobriété et de gravité ; mais je me console en songeant que mes ressuscités y gagneront sans doute de se faire connaître plus à l'aise et sous des faces plus variées.

Je dois à un ami, que la mort cruelle m'a enlevé, et dont la mémoire, sainte pour moi, a rempli et remplira ma vie, l'ardent amour des belles peintures. Ce goût, que notre communion de pensées et de rêves, fit éclore en moi, malgré nature peut-être, — il y a dix ans, déjà ! — m'a tout envahi, et a comblé pour moi bien des journées d'enchantements. Notre esprit à tous deux se complaisait dans un menu savoir sans but et sans ordre ; l'inutile et le capricieux nous charmaient. Il m'avait le premier guidé dans les galeries de ce Louvre où j'aurai tant vécu ; ensemble nous avons fait, à un âge pieux, le pèlerinage de la sacro-sainte Italie. Nous avons goûté dans Florence, avec la même âme, les poésies naïves, simples et fières à la fois, du Gozzoli, du Masaccio, du Ghirlandajo, du bienheureux Jean de Fiesole, d'André de Pise, du Luca-della-Robbia, du Donatel, — et de

mademoiselle de Fauveau. Hier encore, dans la Flandre, devant le jubé de Tournay, dans l'humble hôpital de Bruges, devant les tryptiques de Memling pleins de chastes délices, je t'appelais auprès de moi, du fond de mon cœur. — O mon ami, mon vieil ami!—ce livre, arrière-fruit de la bonne jeunesse que ta mort nous a brisée, ce livre conçu dans le pays de Provence, qui le premier nous offrit pour ta maladie le soulagement de ses matins parfumés et de ses tièdes soirées, ce livre, pour lequel tu m'eusses encouragé aux hasardeuses trouvailles, ce livre qu'eussent doté de dessins ton crayon et ta pointe, — je te le dédie, mon pauvre Ernest.

FIN.

TABLE

DES PEINTRES, SCULPTEURS ET GRAVEURS DONT LES NOMS SONT CITÉS DANS CE LIVRE.

(Les noms des artistes provinciaux sont écrits en italique.)

FIN DE LA TABLE.

Paris. — Imprimerie Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.

À M. Anat. Dauvergne
souvenir cordial
Ph. de Chennevières

PEINTRES PROVINCIAUX

DE L'ANCIENNE FRANCE.

TOME SECOND.

PARIS. Imprimerie Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais



RECHERCHES

SUR LA VIE ET LES OUVRAGES

DE QUELQUES

PEINTRES PROVINCIAUX

DE L'ANCIENNE FRANCE,

PAR

PH. DE CHENNEVIÈRES-POINTEL.

TOME SECOND.

PARIS

DUMOULIN, LIBRAIRE, QUAI DES AUGUSTINS, 13.

DEFLORENNE, LIBRAIRE, QUAI DE L'ÉCOLE, 16.

—

1850

Les *Recherches sur les Peintres provinciaux* se trouvent, pour les libraires étrangers, chez MM. Jules Renouard et comp., libraires à Paris, rue de Tournon, 6.

Le prix de chaque volume est de 5 francs.

AVANT-PROPOS.

Ce n'est pas tout de voir les ouvrages des grands hommes, nostre curiosité ne s'arreste pas là ; elle veut passer outre, et sçavoir la vie de ceux qui en sont les autheurs. La satisfaction n'est pas entière de voir une riche peinture ; on souhaitte d'en sçavoir l'ouvrier, dont la connoissance, pour l'ordinaire, adjouste beaucoup à la pièce : dans ces rencontres, ils se servent à la pareille, et de mesme que l'ouvrage recommande l'ouvrier, l'ouvrier fait honneur à l'ouvrage.

Hilaire Pader, Peintre Toulousain, *Vie de Jean Pol Lomasse, Peintre Milanois.*

AVANT-PROPOS.

En réponse aux jugements sévères qui ont été portés sur mes premières *Recherches des Peintres provinciaux*, ou plutôt qui auraient pu l'être (car mon premier volume d'essai a été accueilli avec la plus encourageante complaisance par les curieux de ces sortes d'études), je n'ai que trois phrases à citer, toutes trois écrites par des hommes d'une incontestable autorité. Et ce n'est pas moi seul que je couvrirai de leur grand nom, mais tous les laborieux défricheurs de l'histoire des arts.

J'ai été et je vais être diffus, j'ai été et je vais être incomplet. Mais, dit François Brulliot dans la préface de son *Dictionnaire des Monogrammes*, « celui qui dans le vaste champ des arts et des sciences s'occupe avec assiduité de la recherche, de la réunion et de l'examen des renseignements qui se trouvent dispersés, placés souvent où l'on n'eût pas cru les trouver, et quelquefois même obscurcis par la manière dont on les a présentés, ne tardera pas à se convaincre

doux ou amer; s'il est vrai que les jouissances que l'homme trouve dans l'art sont aussi infiniment variées que celles mises par Dieu dans la nature, aucune œuvre de l'art ne saurait être indifférente à la critique humaine; et il faut que chaque artiste obtienne, selon son génie, selon les ressources et le caractère de son siècle, qui une obole, qui un talent de gloire. Et quand un peu d'indulgence payerait le cruel arriéré de gloire dont tant de noms languissent privés depuis l'heure de la mort, ne serait-ce pas encore justice?

Mais si je remue seul un champ ingrat et isolé, je ne suis pas seul voué à cette sorte de fouilles réparatrices. Et qui donc a mis la pioche en main à tous les jeunes esprits de mon temps? Je sais que c'est l'instinct, détestable et sublime à la fois, de notre siècle, d'abaisser les grands et d'élever les petits. Mais là il y a autre chose : l'ardeur intempérante de ces artistes dont nous relevons la statuette mutilée, leur vivacité irréfléchie de mouvement, leur naïve insouciance, leur inégalité de pensée et de main, cette douceur fine et franche du sentiment, cette verdeur d'âme si crue, ces allures tantôt si fières et si tourmentées, tantôt si jeunes et si défaillantes, et toujours inquiètes, qu'ils doivent à l'indiscipline, tout cela ne nous ressemble-t-il pas? N'est-ce pas nous mêmes, ô mes amis, et le triste destin de nos œuvres, que nous saluons pieusement en eux?

J'en ai dit assez long ailleurs sur la valeur attrayante de mes artistes. Presque tous se rattachent, par un voyage de jeunesse à Rome, à la tradition italienne. Chez la plupart, la nature individuelle efface peu à peu le souvenir des grandes

écoles maîtresses; le mal est, qu'ayant perdu ce fil d'or d'Ariane, ils se consument à le rechercher; mais enfin au bout d'un temps ils sont eux-mêmes et leur sang provincial coule à plein dans leurs œuvres. C'est là une observation fréquente; mais rien n'est d'ailleurs plus divers et plus ondoyant que les mille courants croisés d'influence qui ont agité l'art en nos provinces; la préface là-dessus doit renvoyer au volume, — pauvre cher volume, moins heureux en souvenirs vagabonds que son aîné, mais aussi riche au moins en communications amicales. Car mes recherches sur des peintres inconnus m'ont valu ce rare bonheur de faire des livres dont mes vieux amis font la moitié et dont l'autre moitié se fait par des amis nouveaux. Qui s'étonnera que ces recherches me soient chères, et que j'y mette quelque passion? qui trouvera mauvais que je dise qu'il y a plus de vives senteurs à respirer dans les fleurs sauvages de mon jardin provincial que dans les plantes orgueilleuses écloses sous les serres de la renommée parisienne?

20 septembre 1849.

INTRODUCTION.

De la Régénération des Arts en province, et des anciennes Académies provinciales de Peinture et de Sculpture.

INTRODUCTION.

De la Régénération des Arts en province, et des anciennes Académies provinciales de Peinture et de Sculpture.

Octobre 1849.

L'écrivain qui prend quelque souci de l'avenir de ses livres, doit, je le sais, les purger et les garer scrupuleusement de toute actualité. Quelque belle, glorieuse et palpitante que soit la cause pour laquelle vous mettez plume en main, la parole écrite pour le moment ne survivra pas au moment. Et cependant, je le confesse, c'est un travail d'actualité que je vais reproduire ici, en forme de longue préface : Dieu me garde de mon propre pronostic !

La révolution de 1848 fut suivie d'un violent et bruyant réveil de la province, et je fus de ceux qui espérèrent ardemment de ce réveil le spectacle magnifique de la décentralisation intellectuelle. Nous nous trompions, hélas ! Un an plus tard les provinces de France étaient rendormies dans un misérable énervement dont la chute complète de l'ancien monde social est peut-être seule capable de les guérir. Je crus alors, comme aujourd'hui, que le premier remède au charme terrible qui pesait sur la province était de lui montrer, ainsi que firent les chevaliers à Renaud dans les jardins d'Armide, non le miroir magique de sa gloire à venir, mais celui de sa

gloire passée, et les sentiers que je jugeais les plus droits et les plus commodes pour arriver à un lendemain aussi éclatant que la veille. Si ce lendemain tarde, tarde encore, il viendra, croyons-le. Soulevons de toutes nos forces le passé contre le présent. Il ne saurait être dit que le rayonnement universel de la patrie est à jamais la spéculation rêveuse de l'historien.

Il nous est trop facile de voir aujourd'hui que la seule cause, la cause immédiate de la mort des beaux-arts en province, ç'a été la centralisation systématisée et opérée par Louis XIV au profit de la splendeur de son règne, mais aussi pour la ruine de la monarchie et de sa race. Jusqu'à l'époque de Louis XIII, chaque artiste de province trouvait à se développer dans son terrain, avec toutes les conditions d'une bonne croissance; on ne se transplantait pas. Au seizième siècle, il était aussi facile à Érasme, Rabelais, Bernard de Palissy, Primatice, Shakspeare, Holbein ou Jean Goujon, d'être et de produire leur œuvre dans un village que dans Rome. Le sens et l'instinct libre de la création étaient partout et en tous. Rien qu'à compter les œuvres sculpturales, voyez, dans la France d'alors, les saints de Solesmes, les tombeaux des ducs de Bretagne, de Bourgogne et de Berry; Michel Columb taillait avec autant de génie ses images en Touraine, que Léger Richier en Lorraine, que Nicolas Bachelier à Toulouse, que Richard de Taurigny à Padoue. Quand Primatice et maître Roux venaient de Florence à Fontainebleau décorer un palais pour François Ier, une école de peintres nombreuse et féconde trouvait aussi bien à se former et à prendre racine dans cette petite ville à douze lieues de Paris que dans Paris même, où la confrérie de Saint-Luc, existant là depuis deux cents ans déjà, n'exerçait point d'ailleurs sur le génie des artistes cette tyrannique influence qui fut le funeste caractère de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée sous la régence d'Anne d'Autriche.

L'époque de la création de cette Académie royale de pein-

ture et sculpture coïncide fatalement avec celle de cet unitarisme absolu de la monarchie française opéré par Louis XIV et préparé par Richelieu et Mazarin. Pour satisfaire aux immenses travaux des palais qu'il faisait construire et décorer, il fallut enrégimenter l'art et les artistes de tout le royaume, et l'Académie royale de peinture se trouva être un merveilleux instrument de concentration et d'unité de production entre les mains du grand roi et de Charles Lebrun, son ambitieux peintre favori. De cette heure, tout ce qui manie le ciseau ou la brosse se soumet à une autorité impérieuse, absorbante, uniforme; une certaine manière académique se constitue, à la pompe et aux règles de laquelle nul ne peut plus se soustraire. Toutes les compositions semblent créées par la même imagination; toutes les figures affectent le même type, et ce type dès lors ne se renouvelle ou ne se modifie plus qu'à chaque génération de princes. Chaque peintre d'un peu de mérite s'échappe de sa province et vient rechercher l'honneur d'être admis dans cette corporation privilégiée qui seule peut donner la réputation et la fortune. Ceux qui restent dans leur pays ont les yeux tournés vers la belle manière de l'Académie royale; là est la seule école, là est le moule de toutes les œuvres glorieuses. On ne songe plus à consulter naïvement le génie de cette terre natale qui, suivant la fable antique, sert de mère et donne leur force aux vrais géants. Aussi les chefs-d'œuvre deviennent-ils rares, même à Paris, et les seuls hommes de quelque relief sont dès lors les artistes au fond desquels Paris n'a pu détruire leurs instincts et leurs principes ineffaçablement provinciaux : j'ai déjà nommé Largillière, Jouvenet, Watteau. Et la pensée des arts ne vécut plus dès lors en province que par ces précieuses écoles académiques de dessin que quelques artistes ou amateurs retraités de Paris, Descamps, Devosge, les Rivalz, etc., fondèrent, organisèrent et dirigèrent dans certains grands chefs-lieux du royaume; mais tout cela n'était plus depuis longtemps et ne devait plus être jusque au-

jourd'hui que chair fraîche à dévorer pour la peinture ogresse de Paris.

Ce ne sont pas seulement les arts spéciaux de peinture, de sculpture et d'architecture dont je déplore l'anéantissement dans les provinces de France, mais avec eux et par eux tous ces charmants arts de l'ameublement et de la luxuosité qui sont disparus à leur suite : l'ornementation dans les ustensiles et les boiseries ; une certaine recherche dans la décoration des salles cérémoniales de chaque maison ; la richesse de forme et de matière des poteries, vases, tentures, dressoirs, orfévreries, serrureries, et de ces mille riens dont l'assemblage forme le trésor de chaque famille, et que nos aïeux tenaient à rendre plus précieux encore par les caprices infiniment variés de l'élégance et de l'art. Où sont les émaux de Limoges, dessinés par Leonard Limosin et Courtois? Lyon a-t-elle encore dans ses ateliers d'imprimerie cette colonie florentine qui desinait et gravait en bois les beaux titres, les belles estampes et bordures de pages de ses missels? et les tapisseries d'Arras? et les faïences et porcelaines de Rouen? Quel opulent hôtel, construit de nos jours, montre des portes ou des consoles sculptées en mascarons grotesques comme celles que Toro taillait encore il y a cent ans à Aix? Ce n'est plus que dans nos campagnes les plus isolées, les plus sauvages, que l'on retrouve quelque trace de ce goût de l'art appliqué aux meubles les plus usuels de la vie : des fleurs et des oiseaux peints grossièrement au fond des assiettes de terre commune, et les frises des armoires de mariage sculptées de fines ornementations symboliques, bouquets de roses ou tourterelles se becquetant. Et qui sait dans quelles fabriques reculées se colorient ces misérables poteries, dernier souvenir d'une industrie délicieuse? Qui sait à quel établi de village se taillent ces délicats festons de chêne, dernier fruit direct de l'art ingenieux des sculpteurs en bois dont Paris aujourd'hui paye si chèrement les œuvres les plus grossières et les plus vermoulues? Il n'est que trop clair que le

goût des meubles et des ustensiles ouvragés, que le luxe d'art, en un mot, est entièrement éteint en province, et avec lui tout sentiment d'artiste. Je ne citerai que les sculpteurs en ivoire de Dieppe. Autrefois la sculpture en ivoire était un art qui marchait presque de pair avec celle en marbre ou en bronze : qu'on se rappelle le Christ d'Avignon et les autres merveilles sculptées par Guillermin ; et Jaillot ne fut-il pas reçu à l'Académie royale comme *sculpteur de crucifix* (1)? Les sculpteurs d'ivoire qui remplissent les boutiques de Dieppe de mille bimbeloteries variées, ne sont tout juste que des ouvriers et n'ont jamais été des artistes. Un artiste véritable, Graillon, est né, par hasard, dans cette délicieuse petite ville ; il a compris que l'ivoire était si peu une matière d'art pour ses compatriotes, qu'il ne s'en est jamais servi et a modelé des terres cuites.

Il est cependant bien temps de rompre enfin ce funeste sortilége qu'a jeté Paris sur l'esprit des provinces, cette triste conspiration de l'abrutissement par le sommeil et l'insouciance. Paris prétend que Paris seul est riche ; Paris prétend que Paris seul sait comprendre, encourager et faire naître les belles choses. Que la province montre à Paris qu'elle seule produit les vraies richesses, que, donnant jour à tous les génies dont Paris s'enorgueillit, elle sait aussi bien que Paris les développer, les nourrir et s'en faire parure ; et s'il est vrai qu'elle ait entrepris sérieusement de secouer le joug et de se refaire une vie nouvelle, que la province entende bien qu'elle n'y parviendra point sans chercher dans le développement des beaux-arts un vigoureux secours. Qu'est-ce, en effet, que les beaux-arts, si ce ne sont des modes d'éducation du cœur et de l'esprit par les sens les plus nobles de l'homme ?

Aucun goût relevé des arts n'échauffe plus, par malheur,

(1) Voir sur J. B. Guillermin, les frères Jaillot, et Legeret, le 3e volume du *Cabinet des Singularités*, de Fl. Lecomte.

ces fils de gentilshommes et de riches bourgeois que retient encore la province : ils vendent aux juifs brocanteurs de Paris, qui rôdent en harpies autour de leurs logis, les meubles, les tableaux et les curiosités de famille. Ils ne cherchent plus à se rendre compte du plaisir relevé que leurs aïeux ont pu trouver dans ces belles choses ou ces rares collections ; si bien qu'après quelques années encore de cet abrutissement systématique des provinces, il ne serait plus resté une œuvre d'art dans toutes ces généreuses maisons qui, dans les siècles passés, ont fait naître ou ont attiré d'Italie et de Flandre les arts dans nos provinces et ont nourri les artistes. La vie de province, par son calme, par la continuité de ses héritages et de ses traditions, est plus favorable qu'aucune autre à ces patientes recherches, à ce bon entretien, à cette conservation soigneuse qui font la gloire de l'amateur et le salut des chefs-d'œuvre qu'il rassemble. La paix et l'égalité profondes de la vie matérielle en province ne seraient pas moins favorables aux vrais artistes, pour l'esprit desquels le calme et l'isolement ont été en tout temps et en tout pays la meilleure condition d'être, la meilleure nourriture.

Le premier point est sans doute d'inspirer à chaque province l'estime des œuvres d'art qu'elle a fait naître ou qu'elle renferme, d'y vulgariser le goût des arts par l'étude des principes et des moyens qui sont propres au génie de chaque pays et par l'étude de l'histoire de ses artistes. Ceci est le partage capital et exclusif des hommes de recherches et des hommes initiés aux mystérieux attraits de la peinture et de la sculpture. Les études archéologiques en ont éclairé beaucoup dans chaque province. Il importerait de grouper dans des recueils particuliers toutes les études éparses qui se sont produites ou se produiront sur les beaux-arts en province. J'espère et je crois fermement qu'il va se faire dans les publications des travaux académiques et d'antiquaires, une plus large part à la biographie et à l'étude des maîtres miniaturistes et verriers qui furent, jusqu'au seizième siècle, les plus in-

times et les plus féconds dépositaires de l'art en France, et qui nous ont laissé une si adorable moisson de naïfs chefs-d'œuvre injustement méconnus par deux siècles.

Les érudits apprendront aux provinces à estimer les œuvres d'art, à rechercher les belles choses, à regarder avec curiosité, dans leurs musées, les merveilles des grands maîtres européens et, dans leurs églises, les reliques de leurs anciens artistes ; mais c'est au patriotisme zélé et actif de ces comités provinciaux que voulait organiser la politique au profit de la décentralisation administrative, qu'incomberait le mieux la tâche de favoriser et de développer la pratique et l'exercice des arts dans les provinces.

Jamais la France n'aura produit une plus innombrable multitude d'artistes que de nos jours. Paris en est une fourmilière ; et, quoique vivant dans cette époque et moins clairvoyant par cela même, il nous est cependant possible d'affirmer que le XIXe siècle sera, pour notre patrie, sa plus grande époque d'art ; ce que le XVIe fut pour l'Italie et le XVIIe pour la Flandre. Des causes factices, telles que la création du musée de Versailles, ont encore accéléré l'effrayante multiplication des artistes en favorisant de fausses vocations ; et la progression toujours croissante des œuvres envoyées aux expositions du Louvre ne permet guère d'évaluer à moins de cinq mille le nombre des peintres, sculpteurs et graveurs, qui, dans Paris, cherchent profit de leur travail. Il n'est pas besoin de prouver que, sur ces cinq mille artistes, mille à peine, par leur talent ou leur fortune indépendante, suffisent à leur vie et à celle de leur famille ; les quatre mille autres sont affamés, et subsistent, dans cette ville, d'expédients et d'industrie. Or, trois mille au moins sont enfants de la province et sont venus de Lille, de Marseille ou de Nantes, sur la foi de leurs jeunes espérances ; et, tout opprimés qu'ils sont par la misère à Paris, ils ne reprendront jamais le chemin de leur pays, parce qu'ils n'y trouveraient point, savent-ils bien, un amateur pour leur acheter un tableau par an,

deux connaisseurs pour le louer avec goût ; et dans cette grande émigration de tout ce qui se sent quelque force et quelque ambition, vers la ville qui seule distribue leurs couronnes aux artistes et seule sait les vanter aux étrangers, Paris n'a plus même le loisir de se préoccuper d'où lui viennent, de tous côtés,

Tant d'enfants qu'en son sein elle n'a point portés.

La province ne suffit pas à compter tous ceux qui s'enfuient d'elle à l'aventure, et parmi les célébrités qu'honore Paris, elle ne sait plus distinguer celles qui lui appartiennent.

Je veux ici, comme en une longue parenthèse, citer à preuve de la fécondité provinciale, la nomenclature des artistes que la Normandie seule fournissait aux ateliers et aux expositions parisiennes, dans les années 1846 et 1847. Cette liste, indiquant noms, ville natale, date de naissance ou âge et maîtres, n'est certainement point complète, car on n'y trouve qu'un très petit nombre des artistes travaillant dans leur province même ; mais encore pourra-t-elle être dans quelques années d'un certain intérêt pour les curieux de l'histoire de notre école nationale.

Adelus (Jean-Baptiste), né à Agon (Manche), en 1800, peintre, élève de Ferdinand Perrot.

Assonvillez (Léon d'), Rouen, âgé de 23 ans en 1846, peintre, élève de Grenet.

Aubert (Jules), Bellesmes (Orne), 20 avril 1790, peintre, élève d'Aubry.

Bacot (Edmond), Caen, juillet 1814, peintre, élève de Lepoittevin et de P. Delaroche.

Ballot (Mlle Héloïse), le Havre, 2 octobre 1823, peintre.

Berthélemy (Emile), Rouen, 3 avril 1818, peintre, élève de L. Cogniet.

Blanche (Auguste), Saint-Waast de la Hougue (Manche), 6 novembre 1805, peintre.

Boisselat (Mme Marie-Florence, née Bourguignon), Claye (Seine-Inférieure), 21 août 1814, élève de son mari, Jean-François Boisselat.

Bouët (Georges), Caen, 1817, peintre, élève de P. Delaroche.

Brault (Prosper-François-Jacques), Céaux (Manche), 9 janvier 1816, peintre, élève de L. Cogniet.

Cabasson (Guillaume-Alphonse), Rouen, peintre, élève de P. Delaroche.

Canon (Pierre-Laurent), Caen (Calvados), peintre.

Cartier (Benjamin), Rouen, peintre.

Chaplin (Josuah-Charles), Andelys, 8 juin 1825, peintre, élève de Drolling.

Colas (Auguste), Coutances, peintre, élève de Blondel.

Collet (Édouard), Caen, 26 novembre 1790, peintre, élève de Gosse.

Cotard (Charles), Lisieux (Calvados), 22 ans en 1847, peintre.

Court (Joseph-Désiré), Rouen, peintre, élève de Gros.

Delapierre (André-Onésyme), Neufmarché (Seine-Inférieure), 1814, peintre, élève de Faure.

Desclos (Jacques-Joseph), Mortagne (Orne), 10 août 1823, peintre, élève de Ferri.

Desvaux (Auguste), Avranches, 15 mai 1813, peintre.

Doutreleau (Valentin), Rouen, peintre, élève de Picot.

Dujardin (Louis), Rouen, 23 janvier 1808, graveur.

Dupont (Mathilde-Lefebvre), Andelys, 1818, peintre, élève de Steuben.

Duval-le-Camus (Pierre), Lisieux, peintre, élève de David.

Duvigny (Louis), Coutances (Manche), 1er juin 1820, peintre, élève de Despois.

Eudes de Guimard (Mlle Louise), Argentan (Orne), 9 mai 1827, peintre, élève de Léon Cogniet.

Farcy (Alphonse), Rouen, 1817, peintre.

Faucon (Mlle Célestine), Caen, peintre, élève de Mme Desnos.

Foubert (Mlle Louise-Albertine), Cherbourg, 12 novembre 1824, peintre, élève de Petit.

Fougère (Mlle Amanda), Coutances, 1821, peintre, élève de Steuben.

Foulongne (Alfred), Rouen, 1821, peintre, élève de P. Delaroche et de Gleyre.

Gérard (Benoît-Auguste), Saint-Lô (Manche), 29 mai 1824, peintre.

Giroux (Achille), Mortagne (Orne), peintre, élève de Drolling.

Godard (Pierre), Alençon, 15 janvier 1802, graveur sur bois.

Godefroy (Félix), Rouen, peintre.

Guernier (Charles-Joseph), Vire, 7 février 1820, peintre, élève de P. Delaroche.

Guernier (Joseph-Joachim), Vire, peintre, élève de Guérin, Saint et Valenciennes.

Guyard (Félix), Coutances, peintre, élève de Quesnel (Basile).

Hamon (Pierre-Paul), Livarot (Calvados), 12 mars 1817, peintre, élève de L. Cogniet.

Julien (Eugène) fils, Caen, 20 octobre 1809, peintre, élève de L. Cogniet.

Julien de l'Épinay (Eugène), Lisieux (Calvados), juillet 1816, peintre, élève de Duval le Camus.

Julien de la Rochenoire (Émile-Charles-A.), Havre-de-Grâce, 27 ans en 1847, peintre, élève de L. Cogniet et de Gleyre.

Lachaisnés-Pierre (Jean-Richard), Cambremer (Calvados), 6 décembre 1789, peintre, élève de Mansion et de Mme de Mirbel.

Laugée (Désiré-François), Maromme près Rouen, peintre, élève de Picot.

Lebaron (Mlle Augusta), Caen, peintre, élève de Robert-Fleury.

Lebrun (Auguste), Rouen, 1820, peintre, élève de L. Cogniet.

Lecamus (Georges-Frédéric), Caen, 31 ans en 1846, peintre, élève de M. Elouis.

Lechevalier (Pierre), Valognes (Manche), 1er novembre 1822, peintre, élève de Picot.

Lefébure (Gabriel), Falaise, 1820, peintre, élève d'Aug. Hesse.

Legrain (Edmond), demeurant à Vire.

Legrip (Frédéric), Rouen, 5 septembre 1817, peintre, élève de Drolling et de Court.

Leharivel-Durocher (Victor), Chanu (Orne), 1816, sculpteur, élève de Ramey et de Dumont.

Loutrel (Victor-Jean-Baptiste), Rouen, 2 décembre 1821, peintre graveur, élève de Montvoisin.

Malenson (Paul), Rouen, peintre, élève du baron Gros.

Mansson (Henry-Théodore), Rouen, 1811, peintre.

Marc (Eugène), Rouen, février 1818, peintre, élève de David et de Delaroche.

Marcouville (Paul de), Rouen, 26 ans en 1847, peintre, élève de Gros.

Menier, Lisieux, peintre.

Menod (Louis), Rouen, 24 septembre 1812, peintre.

Merme (Charles), Cherbourg, 29 mars 1818, peintre, élève d'Huguenin.

Millet (Fritz), Sourdeval (Manche), peintre, élève de Picot.

Millet (Jean-François), Greville près Cherbourg, peintre.

Milon (Alexis-Pierre), Rouen, 17 juin 1784, peintre, élève de David et de Bertin (J. V.)

Mongodin (Victor), Vire, 1820, peintre, élève de De Rudder.

Morel-Fatio (A. L.), Rouen, 17 janvier 1810, peintre.

Oudinot (Achille), Alençon, 1820, peintre, élève de J. Coignet.

Paisant (Auguste), Caen (Calvados), peintre, élève de Gudin.

Perrin (Émile), Rouen, 1815, peintre, élève de P. Delaroche.

Planty (Hippolyte-Henri du), Eu, peintre, élève de E. Isabey.

Quesnel (Basile), Coutances (Manche), peintre.

Ragoneau (Mlle Caroline), Gaillon, peintre, élève de Steuben et de Deneux.

Renouard (Eugène), Périers (Manche), 1813, peintre, élève de Cogniet.

Rose (Alphonse), Rouen, 30 juin 1814, graveur sur bois, élève de Andrew.

Saint-Martin (Paul), Bolbec (Seine-Inférieure), 24 septembre 1817, peintre.

Savignac (Camille de), Bayeux (Calvados), peintre, élève de Gros.

Sévestre (Prosper), Alençon (Orne), 9 juin 1821, peintre, élève de Louis Boulanger.

Sorieul (Jean), Rouen, 1824, peintre, élève de L. Cogniet.

Spindler (Louis), Rouen, mai 1824, peintre.

Stellay (Henri de), Mortagne (Orne), 7 juillet 1823, peintre, élève d'Eug. Delacroix.

Tillot (Charles), Rouen, 1825, peintre, élève de H. Scheffer.

Touppé (Mlle Louise), Saint-Lô (Manche), et y demeurant, 1820, peintre, élève de L. Cogniet.

Urclé (Paul d'), Breteuil (Eure), 26 novembre 1813, peintre.

Valentin (Henry), Yvetot, 12 juin 1822, peintre, élève de Léon Cogniet.

Vanembras (Arthur-Aimé de), Saint-Vigor de Mieux (Calvados), 14 mai 1809, peintre, élève de J. Coignet et de Lapito.

Vasse (Édouard), Dieppe (Seine-Inférieure), peintre.

Vastine (Armand), Cormeilles (Eure), 1818, peintre.

Vauquelin (Alphonse de), Tilly (Calvados), peintre, élève d'E. Lepoittevin.

Viger-Duvignau (Jean-Louis-Hector), Argentan (Orne), 1819, peintre, élève de Drolling et de P. Delaroche.

Yvon (Adolphe), le Havre, 1817, peintre, élève de P. Delaroche.

Dans l'intérêt des artistes, plus encore que pour l'honneur de la province, il importe de soulager la capitale de cet engorgement funeste. Si la province sait comprendre et encourager les arts de peinture et de sculpture, les arts du dessin, en un mot, comme elle a su accueillir et encourager la musique, cet art énervant et dangereux qui est un peu celui des peuples qui s'endorment dans leur propre oubli, les vrais artistes ne sentiront point s'amoindrir, je l'affirme, la part ou la par-

celle de génie que Dieu a mise en eux. Les parasites seuls périront dans cette dispersion des écoles, et il n'y aura pas grand mal; car les fausses vocations ou les insuffisantes sont cause des cruelles famines des artistes, en encombrant les magasins et les salons de mauvaises œuvres qui trompent ou dégoûtent le public. L'inspiration solide, naïve, sublime, personnelle, se rencontre mieux dans la solitude que dans les populeux ateliers de Paris, dont chacun est une coterie. On y apprend le métier, le maniement expéditif de la brosse ou du ciseau; mais le métier est si peu de chose dans l'art! Pour juger du bienfait de la dispersion des artistes, je vous renvoie aux cinquante villes d'Italie dont chacune a produit son groupe bien individuel de maîtres; je vous renvoie surtout à ces Hollandais contemporains de Rembrandt et de Ruysdael, qui, tous, ne firent des chefs-d'œuvre de vérité et de poésie qu'à cette condition d'étudier la nature chacun en son coin, de la voir chacun avec ses yeux naïfs. Je veux non-seulement « les grands foyers de lumière artistique qu'Heurtaut-Lamerville, dans son rapport qu'il fit au Conseil des Cinq-Cents, le 6 frimaire an VII, voulait voir briller dans les cinq communes où les Lycées seraient établis, et qu'il voulait rendre assez actifs pour qu'en s'attirant et se croisant ces lumières puissent couvrir toute la République, » je veux que chaque ville ait à sa portée quelque habile artiste, dont les œuvres fassent honorer les arts par ses provinciaux, capable de décorer les monuments de piété ou de service public que son pays élève, et qui puisse conserver par la toile ou la pierre les traits des personnages les plus considérables de sa ville, d'une façon moins grossière et moins ridicule que ne le font aujourd'hui les artistes ambulants qui suffisent à cette besogne, et qui satisfont si honteusement au goût rétréci et avare de la plupart des familles provinciales. Il est de nos villes qui ont entretenu des pensionnaires à Rome; j'en sais aujourd'hui qui en entretiennent à Paris. Mais ces mêmes villes livreront à d'autres artistes leurs commandes munici-

pales, ou accepteront du ministre de l'intérieur d'autres donations que celles d'œuvres signées de leurs compatriotes : il y a malentendu et abandon de soi-même dans tout cela.

Un conseil municipal se résout-il à faire élever sur une place publique de province la statue en bronze ou en marbre d'un héros compatriote, il s'adresse, sans chercher, au premier sculpteur parisien qui lui promettra un rabais dans le prix d'exécution. Une souscription s'ouvre-t-elle dans le but d'honorer une vieille gloire provinciale, elle livrera ses fonds au statuaire inexpérimenté que lui aura, dans Paris encore, recommandé le hasard. — Les étrangers et les Parisiens eux-mêmes qui parcourent nos départements s'étonnent de la médiocrité des œuvres que la province accepte des artistes de Paris, d'hommes souvent d'une réputation fort haute et d'un achalandage fort bien établi. Cela est toujours assez bon pour la province, semble-t-il, et les plus petits eux-mêmes s'acquittent de leurs commandes avec une sorte de mépris. Étrangers de naissance et d'avenir au pays pour lequel ils travaillent, quel mobile patriotique peut, en effet, les exciter à faire merveille? Lorsque Jean Goujon sculptait pour Notre-Dame de Rouen le magnifique tombeau des cardinaux d'Amboise, et François Anguier, pour l'église des religieuses de Sainte-Marie de Moulins, celui de Henri de Montmorency le décapité, tous deux appliquaient à ces monuments tous les efforts de leur génie, et travaillaient d'aussi bonne foi à accomplir des chefs-d'œuvre que s'ils les eussent destinés à l'abbaye de Saint-Denis ou aux Célestins de Paris. Ce dédain humiliant et dommageable des artistes de la capitale pour la province qui les paye, doit avoir au plus tôt son terme et son remède; et je les demanderai soit au juste crédit des congrès scientifiques qui, par des questions proposées sur l'histoire de l'art provincial, et par des expositions régionales, viennent d'entrer dans cette voie bienfaisante, soit à ces comités provinciaux qui, dans la pensée des décentralisateurs administratifs, devraient, par l'étude des

principales questions d'intérêt local, agir sur les conseils généraux dans lesquels résident l'espoir et la force de la province. Je voudrais que les uns ou les autres obtinssent des conseils généraux des encouragements éclatants pour les artistes vivant et travaillant dans leur province. Je voudrais qu'il fût établi en principe que ces artistes seuls, restés fidèles à leur terre natale, seront conviés aux travaux de décoration, soit en peinture, soit en sculpture, de tous les monuments publics du département ou de la province, car il y aurait rigueur à circonscrire un artiste éminent dans son département. Un homme d'un talent supérieur appartient à toute sa province, c'est-à-dire à sa race tout entière, à toute sa nationalité partielle. Que l'on maintienne, tant qu'on le trouvera bon, au point de vue gouvernemental, la division de la France en départements; mais au point de vue des arts et des lettres, la délimitation départementale ne doit pas avoir plus d'importance que n'en avait autrefois celle des généralités. — Alors qu'il se présenterait à exécuter soit un édifice, soit un tableau, soit une statue intéressant l'honneur de la province, soit par son sujet, soit par son importance, les artistes résidant en cette province seraient convoqués au concours, à l'exclusion de tous autres; les fruits de ces concours seraient d'abord sans doute faibles, timides et sans éclat; mais le principe une fois posé, les artistes provinciaux reprendraient confiance et orgueil, et confiance et orgueil ne sont-ils pas souvent la moitié du génie? Puis, cette décision rappellerait immédiatement à leur pays bien des émigrés qui y rapporteraient leur science et le prestige de gens qui ont étudié loin, et y répandraient aussitôt le brillant de cette pratique acquise dans les écoles de Paris.

Le remède à la misère artistique des provinces est simple, ce me semble, et n'exige qu'un peu de patriotisme exclusif de la part des comités provinciaux, des conseils généraux et municipaux, vertu qui me paraît aussi facile à obtenir qu'à

prêcher, en ce temps-ci surtout : je ne demanderai rien de plus qu'une organisation vigoureuse et élevée à donner aux écoles de dessin déjà instituées dans la plupart des villes qui possèdent un musée; une régularisation à assurer aux pensions et aux études des jeunes artistes que certaines villes pourront entretenir loin d'elles aux foyers principaux des anciennes écoles; et régularisation avec publicité à assurer de même à ces expositions des œuvres d'artistes vivants, qui sont d'une telle importance pour éveiller la curiosité et le goût du peuple et des classes aisées, lesquelles ont vécu depuis si longtemps étrangères à toute idée d'art, expositions que la plupart des grandes villes ont su rendre périodiques avec succès, et qui offriront à elles seules, aux artistes provinciaux, tous les moyens de renommée, d'émulation et de richesse.

Mais pour arriver à ce grand but, de soulager Paris d'un engorgement funeste, et de rappeler dans les provinces la bienfaisante circulation de la vie des arts en y rappelant les artistes, je ne pense pas qu'il y ait de voies plus sûres et plus commodes, je dois le dire tout d'abord, que de raviver une féconde institution du siècle dernier, que la révolution de 1789 arrêta et bouleversa au début des plus heureuses épreuves qui s'en faisaient de toutes parts. Je voudrais voir reconstituer, sur les bases les plus libérales et les plus vigoureuses, les Académies provinciales de peinture et de sculpture. C'est une création que le XVIIIe siècle acclama et propagea avec enthousiasme, et qui était faite pour guérir, par les semblables (*similia similibus curantur*), les déplorables ravages de l'esprit académique parisien.

Si les conseils généraux rappelaient chacun dans son pays les artistes provinciaux que les besoins de gloire et de fortune retiennent à Paris, en leur assurant exclusivement l'exécution des monuments ou des décorations locales, — il faudrait de plus, et à tout jamais, détourner leurs yeux et leurs oreilles de ce séduisant et incessant chant de sirène

que la capitale leur murmurera si longtemps encore, pour ne pas dire éternellement. Il faudrait, d'un même coup, les attacher au sol natal par la lutte même de leur amour-propre contre Paris, par les liens si chatouilleux de la confrérie, et par ceux plus durables de la paternité du maître pour ses élèves. — Je trouve tout cela dans les anciennes Académies provinciales, et, de plus, l'avantage d'intéresser directement aux arts et aux artistes, par l'honneur d'un protectorat officiel, tous les hommes considérables dans la province soit par leur science spéciale, soit par leur haute position.

Le premier vœu de tous ceux qui ont demandé la décentralisation administrative a été l'affermissement et l'élargissement de l'autorité des conseils généraux ; le premier vœu de qui souhaitera la décentralisation intellectuelle doit être tout pareil : affermissement et élargissement de l'autorité des facultés de lettres et de sciences instituées et fonctionnant déjà dans les principales villes de nos provinces. C'est le premier moyen légal et pratique, il en faut puissamment user. Les facultés des lettres et des sciences peuvent rendre aux provinces ce que leur donnaient autrefois les Universités, pourvu qu'on sache en faire d'utiles foyers d'études pour les questions vivantes d'intérêt local, ou de solides nourricières d'hommes auxquels leur pays saura offrir le but d'une légitime et suffisante ambition. — Fonder dans tous les grands centres provinciaux d'étude, à côté des facultés des lettres et des sciences, une espèce de faculté des arts, la pensée régénérative que je poursuis ne va guère au delà.

Les Académies, ce mot et cette chose dont je vais tant parler, et plus, je l'avoue, pour les réhabiliter que pour en médire, ont été cruellement traitées par notre siècle, et je ne veux pas dire qu'elles ne l'aient pas mérité. — Les Académies, elles ont eu leur bon et leur mauvais esprit ; elles ont produit le bien, elles ont produit le mal. Nées en temps de décadence, elles ne l'ont point arrêtée, et ont malheureusement

servi à la traditionner, suivant leur nature qui est proprement et purement de former et de conserver la tradition. Cette vertu de tradition qu'elles possèdent est d'ailleurs très-précieuse, et pourrait, dans les provinces, conserver une sorte d'unité aux manifestations du génie d'une même race, et le garder d'une imitation étrangère ou banale. La haine et la rancune ont singulièrement exagéré leur caractère proscripteur et impérieux, et l'Académie de peinture et sculpture de Louis XIV même, qui avait appris l'absolutisme à si bonne école, n'a pu empêcher les hommes d'un mérite franc et libre qui parurent dans les deux siècles qu'elle vécut, d'être Watteau, Chardin, Restout, Greuze ou David. Ne la défendons point cependant, cette Académie royale, car elle fut dès l'origine coupable ou complice de l'anéantissement des arts en province, et poursuivit avec un acharnement, naïf peut-être, mais qui ne réussit que trop bien, l'entière mise en oubli de la vieille école qui l'avait précédée. Pour justifier l'orgueilleux dépit qui lui donna naissance et les arrogants priviléges dont elle fit doter son berceau, elle voulut faire croire que rien n'était né avant elle, et comme tous les historiens d'art, les De Piles, les Félibien, les Dargenville lui appartenaient, la croyance s'était fort bien établie jusqu'à nous. Pour mieux effacer, disons-nous, la vénérable confrérie de Saint-Luc, son aînée de trois siècles, et au mépris de laquelle elle s'était insolemment fondée, elle effaça toutes les traces de la vieille école que celle-ci avait abritée et gouvernée. — Condamnons donc, quoique avec respect, les excès de l'Académie royale de peinture et de sculpture, mais constatons que les Académies provinciales organisées par le XVIIIe siècle furent le contre-poison fourni par elle-même de ses abus d'influence.

Dans notre triste temps, plein de doute et d'incertitude, il semble que nous ne puissions faire un pas, affirmer une vérité, sans l'appuyer sur l'histoire, et Dieu sait cependant combien l'histoire nous profite peu. Aucune thèse ne peut

se produire sans la protection de précédents historiques; ainsi allons-nous faire, croyant que nous sommes, plus qu'aucun, à l'oracle du poëte : toute idée humaine ou divine qui prend le passé pour racine a pour feuillage l'avenir. D'ailleurs, en essayant d'extraire de diverses fondations, enterrées vives par la révolution de 1789, le meilleur programme d'enseignement des arts dans nos provinces, nous ressusciterons toute une époque d'art provincial, bien active et bien inconnue, quoique si rapprochée de nous.

La suffisance ignare de l'érudition parisienne en était venue à ce point en 1762, que l'auteur de l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* écrivait :

« Il y a lieu d'espérer que les écoles de dessin établies à Lyon, à Rouen, à Reims, à Bordeaux, à Toulouse, à Marseille et dans les grandes villes du royaume, fourniront, dans quelques années, des hommes distingués dans les arts; avantage qu'on ne pouvait attendre autrefois que de la capitale. » — Quant à moi, je crois fermement qu'outre les grands artistes que les provinces enfantèrent au temps de leur féconde indépendance, et qui formèrent des écoles et des groupes individuels, — toutes les villes ducales ou parlementaires quelque peu riches et florissantes, avaient vu, aussi bien que Paris, se constituer anciennement des confréries d'artistes et d'artisans, ou du moins tous les artistes y vivaient sous le couvert d'une large confrérie dont les membres obtenaient çà et là des princes, faveurs, honneurs ou priviléges, qui aussitôt étaient réclamés par l'universalité de la confrérie, et que l'Académie parisienne de Saint-Luc savait fort bien invoquer dans le dernier siècle même de son existence.

Quant aux Académies de peinture, ou écoles publiques de dessin, la pensée d'en instituer dans les provinces est antérieure au dix-huitième siècle, auquel en était réservée l'exécution. Les Académies dérivent, semble-t-il, par leur côté bienfaisant, de l'Académie royale et de Louis XIV lui-même. On trouve, en effet, dans un précieux livre provincial, le

Traité sur la Peinture, par Bernard Dupuy-Dugrez, avocat au Parlement de Toulouse, que, « par des lettres-patentes du mois de novembre 1676, ce magnifique monarque unit les Académies de Rome et de Paris : il déclara encore qu'il trouvait bon d'établir des Écoles académiques de ces arts dans toutes villes de son royaume où elles seraient jugées nécessaires pour les apprendre. Cette Académie royale de peinture, observe Dupuy-Dugrez, est une fameuse Université composée de plusieurs facultés : car il y a des professeurs en peinture, en géométrie et perspective qui ont des gages et des priviléges... Dans les provinces et les autres villes du royaume où l'on voudrait faire quelque chose de semblable en faveur d'un art si charmant, on le pourrait effectuer sans beaucoup de dépense et avec un succès merveilleux. » — Et plus loin, en effet, il développe la pensée d'une école publique des arts du dessin, fondée sur l'étude en commun du modèle vivant : « Pour ériger une école publique, il serait digne de cette grande ville (de Toulouse), qui est comme la mère de deux grandes provinces, qu'elle en fît les frais, qui seraient partout si petits, qu'en quelque point que fussent ses affaires, elle serait toujours en état d'en faire facilement la dépense et de s'en attribuer tout l'honneur. Il y a néanmoins de riches particuliers qui, pouvant librement disposer de leurs biens en faveur d'un étranger, seraient en état de faire cette libéralité, s'ils avaient du goût pour la peinture et s'ils prévoyaient l'utilité que la connaissance du dessin apporterait dans nos provinces. » — Puis, çà et là, Dupuy-Dugrez explique en détail ses idées sur l'enseignement pratique du modèle vivant, sur les devoirs des directeurs, sur l'émulation à établir, sur les prix à distribuer. Il invoque même, mais pour en combattre les fâcheux pronostics, un précédent dont Toulouse avait été témoin : « Cette sorte d'école ayant commencé dans Toulouse, on la vit bientôt finir par des motifs de jalousie, parce que tous les peintres qui ont de la réputation ont aussi des sectateurs parmi ceux de leur profession,

parmi les sculpteurs, les curieux et certains artisans même, dont l'art demande quelque teinture du dessin. Il est vrai que ce fut par le défaut d'unité de lieu que cette interruption arriva, et parce que les deux peintres opposés, Pader et Troy (Hilaire Pader, peintre et poëte, élève de Chalette, auteur de la *Peinture parlante* et du *Songe énigmatique*; de Troy, souche de ces grands artistes qui ont illustré l'école parisienne au dix-huitième siècle), faisaient tenir le modèle en même temps; mais rien n'aurait troublé cet exercice s'il y avait eu à Toulouse un endroit destiné pour le continuer, et si on eût donné la direction du modèle à l'un et à l'autre en la partageant par le temps. On ferait encore mieux s'il y avait un sculpteur avec le peintre pour diriger la séance et pour travailler avec les étudiants... Des personnes qui connaissent la beauté et le mérite de la peinture et de la sculpture, dit en concluant Dupuy-Dugrez, avoueront avec moi que cette école est le seul moyen d'avoir d'excellents hommes dans toutes les professions qui dépendent du dessin. Les bons ouvriers, au reste, ne dépenseraient pas plus que les mauvais dans cette ville, et ne se feraient pas mieux payer : cependant ces derniers, je veux dire les méchants ouvriers, sont les plus avares et les plus intéressés ; l'honneur de leur profession ne les touchant guère, ils contentent ceux qui les font travailler dans Toulouse et aux environs dans la province avec de très-méchants ouvrages, et sont fort adroits à les faire tomber en leurs mains. Mais si nous avions une école publique où les meilleurs ouvriers se pussent faire connaître, qui serait assez hardi d'entreprendre des ouvrages de peinture, sculpture ou architecture, d'orfévrerie ou de broderie, s'il n'avait acquis de la réputation dans le dessin, ou par le choix qu'on ferait de lui pour la direction, ou par l'honneur d'avoir remporté le prix? C'est par ce seul moyen que les ignorants seraient reconnus et les habiles ouvriers distingués. Ce serait à la faveur de cette école qu'on ne verrait plus tant de méchants ouvriers dans les plus célèbres lieux de notre ville,

où pourtant tout le monde est naturellement judicieux et assez délicat pour toutes les belles choses. »

Ces projets et ces vœux ne furent point perdus, et ils furent réalisés vingt-sept ans après la publication du *Traité sur la peinture* de Bernard Dupuy-Dugrez, en faveur et à l'honneur du grand peintre son ami, qui, jeune encore, avait illustré son livre de quatre précieuses eaux-fortes, — en faveur d'Antoine Rivals. D'Argenville raconte que « les capitouls, à la considération d'Antoine Rivals, établirent en 1726, pour ses élèves, une école de modèle qui a formé d'habiles gens : cette école a été érigée en 1750, en Académie royale de peinture et de sculpture. » Les capitouls d'autrefois n'avaient pas été pour les arts de si facile composition, car, dans l'origine, ils avaient interdit l'étude du modèle vivant comme offensant la moralité des honnêtes gens. Il est certain d'ailleurs que cette fondation d'une école publique de modèles devait avoir, dans l'avenir d'autant plus de solidité qu'elle serait organisée d'abord par un peintre d'une supériorité incontestable; et en cela les capitouls firent bien d'attendre la venue d'Antoine Rivals. Du reste, cette école de Toulouse se fortifia et fit fortune; elle devint le modèle que je proposerai sans détour aux Académies et Écoles de dessin qui pourraient s'organiser ou se développer dans nos provinces. Elle sut rendre, comme plus tard celle de Dijon, la province entière protectrice de ses études, exciter l'émulation aussi bien parmi les riches Mécènes de robe et d'épée que parmi les artistes appelés à y enseigner leur science ; elle sut répandre le noble goût des arts et leur pratique dans la jeunesse de toutes les classes. — C'est ici le lieu d'ouvrir ce petit livre si intéressant, intitulé : *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs, dédié aux amateurs des arts,* (*Paris*, 1777), et d'en extraire, en le copiant, tout le curieux monde des artistes provinciaux d'alors :

« L'origine de l'Académie de Toulouse ressemble assez à celle de tous les corps littéraires. Ce fut un petit nombre d'ama-

teurs et d'artistes de cette ville, qui, animés de l'amour du bien public, y inspira l'amour des arts et échauffa le génie de ses habitants, qui se propage, et qui, de lui-même, semble, au premier signal qu'on lui donne, courir au-devant du but. Le roi Louis XV érigea en Académie, en 1750, par lettres-patentes, la Société des arts, que la ville de Toulouse avait fondée en 1726.

» C'est avec un plaisir bien doux que nous faisons connaître au public les citoyens respectables qui sollicitèrent cet établissement. Ce furent MM. Antoine Rivals, peintre distingué, Cammas et Lucas, ses élèves ; M. de Mondran, écuyer, amateur zélé, contribua par ses soins, son crédit et son talent même, à donner aux arts l'état de stabilité dont ils jouissent à Toulouse.

» Cette Académie est la première qui ait été établie en France, à l'instar de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, mais avec des constitutions différentes et un régime analogue aux circonstances particulières et à l'objet qu'on se proposait dans cet établissement : et elle méritait bien cette préférence, étant la première qui ait donné des leçons et des instructions gratuites à quiconque se présentait, sans qu'on eût besoin d'intrigue ni de protection pour y être admis.

» Cette Académie est devenue un collége public où durant l'année académique on professe les arts, comme dans les autres colléges on professe les humanités. On y enseigne publiquement et gratuitement les différentes parties du dessin, la peinture, la sculpture, l'architecture, la géométrie pratique, la perspective et l'anatomie. On place tous les jours le modèle vivant. On y reçoit indistinctement des élèves de tout état et de toute condition. Les classes sont nombreuses et fréquentées par environ deux cents élèves, qui ont le bonheur de trouver dans le sein de leur patrie tous les secours nécessaires et relatifs à leurs talents. L'Académie leur fournit

des plâtres, des estampes, des académies, tous les principes de dessin, etc.

» On donne tous les ans douze prix d'encouragement et quelquefois davantage. Ils sont de différentes valeurs. Le premier est une médaille de 300 livres, il y en a d'autres de 100, de 60, de 30, et de 15 livres. C'est dans nos écoles publiques que l'émulation, échauffant le génie, développe des talents souvent étouffés dès leur naissance. Seize professeurs, sous la discipline de l'Académie et d'un artiste directeur des écoles, dirigent les études. Animés d'un zèle désintéressé et vraiment patriotique, ils se font un plaisir et un devoir de partager aux élèves et leurs soins et leurs lumières, leur offrant les meilleurs modèles et des leçons toujours analogues à leurs talents.

» En dictant gratuitement les principes de dessin, on donne les premiers éléments de tous les arts. Les peintres, sculpteurs, architectes, menuisiers, maçons, charpentiers, tout ce qui contribue à la décoration des appartements, ceux qui se destinent à la bijouterie, à l'horlogerie, aux différentes manufactures, et, en un mot, la plupart des procédés des arts, trouvent mille secours dans les études élémentaires qu'on fait dans l'Académie. Rassemblés sous ses yeux, dirigés par d'habiles maîtres et encouragés par des récompenses, les élèves de l'Académie royale de Toulouse ne peuvent qu'éprouver une vive émulation. Après avoir puisé les connaissances qui leur sont nécessaires, ils vont en répandre les fruits dans la société. Ils portent le bon goût dans les provinces et jusque dans les royaumes voisins. Ils dégoûtent peu à peu ces peuples du gothique et leur apprennent à préférer la belle nature à tous ces monstres qui la défigurent. Il en est quelques-uns qui, plus favorisés de la nature et de la fortune, vont à Paris ou dans les principales écoles d'Italie, faire germer les bons principes qu'ils ont reçus à Toulouse. Plusieurs ont remporté des prix à Paris comme à Rome. Enfin, l'essaim de ces jeunes dessinateurs se répand dans

toutes les parties du royaume : toutes les branches des arts s'en ressentent, et à mesure qu'ils contribuent aux délices et aux commodités de la vie, ils augmentent les richesses de l'État.

» L'Académie est dans l'usage de former chaque année un salon de peinture, dans lequel elle expose au public, non-seulement les productions nouvelles de ses membres, mais encore les meilleurs morceaux de toutes les écoles. Les amateurs de Toulouse, qui ont d'excellents cabinets, se font un plaisir de prêter ces chefs-d'œuvre. On a l'attention de les ménager sagement et de les combiner avec les ouvrages produits par l'Académie. Par cette disposition, il en est peu qui, depuis vingt-cinq ans, aient paru deux fois au salon, parce que, dans l'intervalle, les amateurs renouvellent leurs richesses. On conçoit combien la réunion d'un certain nombre de bons tableaux mêlés avec d'autres moins précieux, les ouvrages des artistes de l'Académie, ceux des amateurs, les essais des élèves, combien tout cet ensemble, exposé dans un salon public, intéresse et présente, à travers une foule d'avantages, l'aiguillon puissant de l'émulation.

» C'est à des secours aussi sagement combinés que l'Académie a avoué elle-même devoir les progrès de ses élèves. On leur doit encore la part que l'étude et l'influence des beaux-arts ont aujourd'hui dans l'éducation des gens de qualité de ces cantons : aussi est-il bien rare de trouver, dans nos régiments, des officiers, élevés dans les environs de Toulouse, hors d'état de dessiner et de lever le plan d'une place.

» Félicitons un pays où les liaisons et l'égalité qui naissent du sincère amour des arts, où les connaissances des artistes et des amateurs se réunissent comme dans un foyer d'où se répand la lumière la plus vive.

» L'Académie royale des beaux-arts de Toulouse est com-

posée d'amateurs et d'artistes formant quatre classes différentes.

» La première est composée des magistrats municipaux qui représentent le corps de ville, fondateur de l'Académie, et qui, à ce titre, lui a donné et entretient un bel hôtel, où sont différentes classes, plusieurs cabinets pour les concours, des salles pour les assemblées et commissions, pour la conservation des plâtres, dessins, livres et effets de l'Académie, offices nécessaires et logements de concierge. La ville paye en outre 3,000 livres, qui, avec ce que la province donne, forment le revenu fixe de cette compagnie.

» La seconde classe est composée de douze associés honoraires, gens de considération qui, par leur crédit et leurs places, peuvent favoriser utilement les arts.

» La troisième classe est formée de vingt associés ordinaires amateurs, parmi lesquels on choisit le modérateur, le secrétaire perpétuel et le trésorier. C'est à eux à faire tous les discours et les analyses, dans les séances publiques et particulières de l'Académie.

» La quatrième classe est composée d'associés artistes honoraires étrangers, et de vingt-cinq artistes habitant la ville de Toulouse, qui élisent parmi eux le directeur des écoles.

» L'Académie choisit parmi ces vingt-cinq artistes les seize professeurs dont chacun enseigne chaque jour la partie qui lui est affectée.

» Depuis l'établissement de cette Académie, le bon goût a fait de grands progrès dans cette vaste province, et elle a le bonheur de jouir des fruits de ses soins et des dépenses qu'elle a faites pour cet objet. La connaissance du dessin et des proportions y est générale parmi les ouvriers, et l'architecture, dirigée sur les vrais principes de l'art, y a acquis cette faveur qu'elle mérite. »

En cette année, 1777, le directeur de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse était Rivals, peintre de l'Hôtel de ville, qui, en même temps, était

professeur de peinture; le professeur de sculpture était Lucas aîné; celui d'architecture, Labat de Savignac. Les professeurs de dessin étaient les peintres Rivals, chevalier de l'Éperon-d'Or, Pins, Cammas père, architecte, et les peintres Labarthe et Gaubert-Labeirie; le professeur de géométrie et perpective était Dufoure; celui d'anatomie, Dujeon. Les adjoints aux professeurs de dessin étaient ce même Dujeon; Lucas, sculpteur; Bastide, peintre, et Cammas fils, peintre de l'Académie de Saint-Luc de Rome. Enfin, les associés artistes étaient : Blanchard, peintre; Capella, sculpteur; Francès, architecte; Echeau; Hardy, architecte; Bouton, peintre en miniature; Loubeau, sculpteur; Noubel, sculpteur; Giry, peintre; Carsenac, architecte; Darbon, sculpteur. En 1769, la quatrième classe de l'Académie de peinture de Toulouse, celle des associés honoraires artistes étrangers, se composait de MM. D'André-Bardon, Vien, de Lagrenée, et des deux Ellein, dont l'un était architecte. Le personnel du directorat et des professeurs est presque le même que nous retrouvons huit ans plus tard; le directeur est Gaubert-Laberie, peintre; le chevalier Rivalz, peintre, est professeur de peinture; Lucas l'aîné, profeseur de sculpture; Labat de Savignac, écuyer, professeur d'architecture. Les professeurs de dessin sont : Cammas, peintre et architecte; Labarthe, peintre; Pins, peintre; le chevalier Rivalz; Despax, peintre; Gaubert-Laberie, peintre; Parant, sculpteur; Dufoure, adjoint de l'Académie royale des sciences, professeur de géométrie et de perspective. Les deux professeurs d'anatomie sont Taillard et Dujon. Enfin trois élèves, qui ont remporté le grand prix, ont séance à l'Académie pendant trois ans : Loubeau, sculpteur; Bireben, architecte; Cammas fils, peintre. — Quant aux très-nombreux amateurs possédant des collections de tableaux, dessins et estampes à Toulouse, c'étaient, entre autres, M. de Mondrand, M. de Marcassus, baron de Puymorin; M. de Castel. M. d'Arquier de Pellepoix, l'abbé de Sapte, et le trésorier de France,

Foulquier, qui gravait si habilement des dessins dans le goût de Loutherbourg. Enfin, presque tous les académiciens de Toulouse possédaient de riches collections de médailles antiques.

Je n'examinerai pas avec autant de détails les ressources et l'organisation de toutes les autres écoles et Académies des beaux-arts qui, en ce même temps, existaient dans les diverses provinces. Cependant, je veux tout du moins indiquer leurs particularités les plus intéressantes.

L'Ecole publique de dessin de Lyon, établie en 1757, était administrée par douze amateurs-directeurs et par les artistes qui y professaient. Les amateurs-directeurs étaient : MM. l'intendant de la généralité, le prévôt des marchands, l'abbé De la Croix, vicaire-général ; Genève l'aîné, De la Cour l'aîné, Monlong l'aîné, anciens échevins ; De la Tourette, ancien conseiller à la Cour des Monnaies ; Bordes, de l'Académie des Sciences et Arts de Lyon ; M. Barou du Soleil, procureur du roi en la sénéchaussée ; Souchay, négociant, et les trésoriers de France : MM. Gras et de Boissieu, ce dernier, le charmant dessinateur et graveur, l'un des plus grands artistes qu'aura jamais produits sa ville.

Les deux professeurs de l'école publique de dessin étaient, eux aussi, des artistes d'un mérite élevé et connu de toute la France : Nonotte, de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, de celles des sciences, belles-lettres et arts de Lyon et de Rouen, premier professeur et peintre de la ville de Lyon ; Perrache, sculpteur et architecte, de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon, et qui, à ce moment même, exécutait, au confluent de la Saône et du Rhône, des travaux d'un ingénieur habile et hardi. — Les adjoints à professeurs étaient : les peintres Villione, Bley, Coget, Gonichon, et le géomètre Barbier. — Les artistes étaient d'ailleurs presque aussi innombrables alors qu'aujourd'hui dans cette ville : Achard, Baffert, Boulard, Brillon fils, Cointeraux, Decrénice, Dupoux, Faure, Hugon, Loyer,

Masson, Michel, Morand, Peronnet fils, Quenot, Rater, Roche, Roux, Thenudey, de Verrière, Vielhe, architectes; les peintres, sculpteurs, ingénieurs, etc.: Bidault, Blaise, Bugnet, Chassignol, Clément Jayet, Decrénice le cadet, de Gérando fils, écuyer; Desarnod, Douet, Dubois, Grand, Guérin, Lallié, Oggiozzi, Peichot. — Les cabinets à voir à Lyon étaient ceux de MM. le marquis de Grolier, l'abbé de la Croix, Imbert, Rast, l'abbé Perrichon, Souchay, Marinet, Rochette, Chancey et Coignet.

L'Académie de peinture, sculpture et architecture de Marseille, établie en 1753, était composée d'un directeur perpétuel, pris parmi les artistes de l'Académie royale de peinture de Paris, d'un directeur-recteur perpétuel, et d'un nombre illimité d'académiciens de tous les états.

Le Mercure de France (avril 1753) fournit sur sa fondation une note précieuse : « On apprend que la ville de Marseille vient d'établir une Académie de peinture et de sculpture, sous la protection du duc de Villars, gouverneur de Provence. L'ouverture de cette Académie se fit le 3 du mois de février dernier, et la séance commença par un discours que M. Lemoine, peintre du roi et directeur de l'Académie pour la peinture, prononça sur l'utilité des beaux-arts. M. Verdiguier a été nommé directeur pour la sculpture. La nouvelle Académie est composée de vingt académiciens. Elle tiendra ses assemblées dans une salle de l'Arsenal, et elle fera choix de professeurs habiles pour donner des leçons publiques de géométrie, de perspective et d'architecture. »

Le directeur perpétuel était, en 1776, l'habile peintre d'André-Bardon, natif d'Aix, professeur de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris, élève et ami de Vanloo, et qui, dans son *Traité de peinture*, a fait une très-belle place aux artistes provençaux; le directeur-recteur perpétuel était le sculpteur Verdiguier. — Les académiciens-artistes résidant à Marseille étaient Kapeller, peintre et géomètre; Arnaud, peintre; Bertrand, sculpteur; Dageville, architecte; David,

peintre de paysages; Dorange, professeur d'anatomie; Lepetre, professeur d'architecture navale; Moulin-Neuf, peintre d'histoire; Nicolas, sculpteur-statuaire; Revelly, peintre d'histoire; Rei, peintre.

Une *lettre* insérée au *Mercure de France* (octobre 1756, t. 2) raconte une séance solennelle de l'Académie des arts de Marseille, et sa solennité même rappelle bien que l'on n'est pas loin encore de la date de fondation de l'école publique. « L'établissement d'une école publique et gratuite de dessin, de peinture, de sculpture, de géométrie, d'architecture, de perspective, de mécanique et d'anatomie, sous le nom d'Académie des arts, a paru si nécessaire et d'une si grande utilité dans une ville maritime et commerçante, telle que Marseille, que Sa Majesté a daigné l'autoriser, en permettant par un arrêt de son conseil, à la communauté de cette ville, de donner tous les ans une somme de mille écus pour son entretien. Les progrès de cette académie naissante ne sauraient être ni plus rapides ni plus marqués. De jeunes élèves de tous états s'empressent d'y venir prendre les connaissances que des professeurs éclairés leur donnent avec autant de zèle que de désintéressement. Les talents s'y développent, l'émulation les provoque et la culture les perfectionne. La gloire des maîtres, l'avancement des disciples et l'avantage de la société, sont les fruits de cet établissement. L'Académie des arts a tenu une assemblée publique le dimanche 29 du mois d'août dernier, dans la salle de l'Hôtel de ville, en présence de MM. les échevins, qui méritent d'en être regardés comme les fondateurs, et de plusieurs personnes que l'amour des arts ou la curiosité y avait attirées. M. Verdiguier, directeur, ouvrit la séance par un discours judicieux sur l'utilité des arts qui sont l'objet de l'Académie. M. Kapeller, professeur de dessin et de géométrie, lut ensuite un petit ouvrage bien raisonné sur les éléments de géométrie pratique, et sur la manière dont il se proposait de donner des leçons. M. Dageville, professeur d'architecture et de perspective, donna

dans une dissertation historique écrite avec feu, une idée abrégée de cet art, de son origine, de ses progrès et du point de perfection où les grands artistes des derniers siècles l'ont porté. La séance fut terminée par la distribution des trois prix aux élèves, dont deux étaient destinés au dessin, et l'autre à la sculpture. Le premier fut remporté par le sieur Laurens, le second par le sieur Bonnieu, et le troisième fut adjugé au sieur Carriol. Ils les reçurent des mains de MM. les échevins. Le même jour il y eut une exposition publique des ouvrages que les professeurs, les académiciens et les agrégés ont faits dans l'année. Ces ouvrages ont été exposés pendant huit jours dans la salle que M. Charron, commissaire général de la marine, qui protége les arts et qui les aime, a accordée sur les ordres du roi, à l'Académie, dans l'arsenal. Le concours des connaisseurs et l'empressement du public ont été trop flatteurs pour ces artistes, et ne serviront pas peu à les rendre toujours plus attentifs à profiter des observations des uns et à mériter les éloges de l'autre. »

« Exposition des ouvrages des professeurs, des académiciens et des agrégés de l'Académie des arts de la ville de Marseille, faite dans la salle du Modèle, le 29 août 1756 : — Un morceau en relief représentant la Prise du fort Saint-Philippe, sous une allégorie ingénieusement composée, par M. Verdiguier, directeur. — Deux tableaux de paysages, par M. Coste, professeur. — Deux tableaux de paysages, par M. Richaume, professeur. — Un portrait en miniature, par M. Moulinneuf, professeur. — Deux tableaux de l'histoire de Jephté, et une Assomption de la Sainte-Vierge, par M. Zirio, professeur. — Plusieurs têtes de caractère, peintes d'après nature par M. Beaufort, professeur. — Un grand tableau, représentant le Port de Marseille et l'embarquement des munitions de guerre et de bouche que l'on a fait pour l'expédition de l'île Minorque, par les ordres et en présence de M. le maréchal de Richelieu, par M. Kapeller, professeur. — Plusieurs portraits, par M. Revelly, professeur. — Plan et

d'élevation un e place publique dans le champ Major de la ville de Marseille, par M. Dageville, professeur. — Quelques portraits et un tableau allégorique représentant l'Apologie de la Peinture, par M. Panon, ancien académicien. — Plusieurs tableaux de nature morte, par M. Palasse, académicien. — Plusieurs portraits, par M. Staub, académicien. — Plusieurs tableaux de marine, entre autres un Naufrage que l'Académie a accepté pour morceau de réception, par M. Henry, agrégé. — Quelques portraits et un tableau représentant le Frappement du rocher par Moïse dans le désert, par M. Armand, agrégé. — Deux tableaux de paysages, par M. Despeches, agrégé. »

L'année suivante, autre lettre anonyme insérée au Mercure de France du mois d'octobre 1757. En voici le titre : *Lettre au sujet de l'exposition des ouvrages de peinture et de sculpture, faite le* 28 *août* 1757, *dans la salle de l'Académie des Beaux-Arts de la ville de Marseille.* Cette curieuse pièce nous apprend que « MM. les membres de l'Académie de cette ville étaient en usage d'exposer leurs ouvrages toutes les années, à la fête de la Saint-Louis. Trois tableaux d'histoire étaient cette année-là toute la production de l'Académie : deux étaient de M. de Beaufort, peintre qui paraissait au critique avoir beaucoup de génie, mais un peu trop fougueux et indécis, ce qui rend ses compositions timides et monotones, et un coloris trop égal (ce jugement ne semble-t-il pas aussi indécis que le génie de M. de Beaufort?). Les deux tableaux représentaient la Résurrection de Lazare et l'Assomption de la Très-Sainte Vierge. Le troisième tableau représentait Énée avec ses armes et deux javelots dans sa main, et accompagné d'Acathe, armé comme lui, auxquels apparaissent Vénus sous la figure d'une chasseresse, un carquois sur l'épaule, les cheveux épars, etc. Cette composition, jugée triviale et mal digérée, mais d'un coloris agréable et d'un dessin et d'une expression modelés sur ceux de Restout et de Boucher, était de David, le même sans doute qui exposait deux Paysages

pastoraux dans le goût de Salvator Rosa, mais rendus d'une petite manière, d'un ton jaune, peu correct dans le dessin et d'un pinceau mou et pesant. Les portraits étaient la partie la plus importante de cette exposition. Le correspondant du Mercure, qui paraît avoir horreur des ombres noires ou trop ardentes, traite assez sévèrement les portraitistes Loys et Revely. Il cite de Revely, comme peints de routine à la manière de Rigaud, les portraits de l'évêque de Marseille, des quatre Échevins, et plusieurs autres d'hommes, de femmes et de moines, et une Jeune Vestale. Parmi les nombreux tableaux de marine de Henri, élève de Vernet, il remarque un Soleil couchant et un Clair de lune. Enfin viennent les tableaux de nature morte peints par divers peintres. Il décrit un grand morceau représentant l'Embarras d'un chevalet de peintre, peint par Pallasse ; un autre grand morceau en hauteur peint par M. Mollinneuf, représentant un tabouret sur lequel est un cor de chasse et une basse de violon, groupés avec un pupitre et plusieurs papiers de musique ; et des tableaux de coquilles peints par Kapeller fils. Plusieurs autres morceaux de peintures et de dessins se voyaient encore dans le salon, ainsi que des miniatures peintes à Saint-Étienne. La seule pièce de sculpture était un grand Crucifix de plâtre en bas-relief, modelé par Verdiguier, directeur de cette Académie, — très-bon modèle dont l'auteur a beaucoup plus de pratique de son art que de théorie, disait pour dernier mot le correspondant du Mercure, dont les descriptions et appréciations sont d'ailleurs beaucoup plus détaillées que je ne les puis donner ici.

Les cabinets de tableaux, dessins, estampes et curiosités, ont de tout temps été fort nombreux et fort riches dans le midi. On remarquait alors à Marseille ceux de M. de Fontanieu, de Paul, Lebailly de Revel, dom Bruzelin, Germain, Guis, Roussier, Michel, Farrenc l'aîné, Magnan, Rouvière, Taurel, Dufourneau, Laurent, D'Agnan, Fourre, La Tour ; — à Aix, ceux de MM. de la Tour, intendant de Provence, d'Al-

bertas (qui existe encore aujourd'hui), Boyer de Fonscolombe (qui fut vendu à Paris en 1790), de Saint-Paul, l'abbé de Calian, David, Fregier, Graille. On ne comptait plus guère comme artistes dans cette capitale de la Provence, si abondante en chefs-d'œuvre, que le peintre d'histoire Aune, professeur de l'École de dessin (1); Pin, peintre en miniature, et Arnulphy, peintre de portraits : M. de Jullienne, arrière-neveu de l'ami de Watteau et secrétaire de la Faculté de droit d'Aix, possède aujourd'hui le portrait de cet Arnulphy par lui-même, et M. Porte en possède l'eau-forte. Voici la note que je trouve sur lui dans le livre impeccable de M. Roux-Alpheran, *les Rues d'Aix*, t. 2, pag. 535 : « Dans le cimetière des Récollets (à Aix), fut inhumé, le 23 juin 1786, Claude Arnulphy, bon peintre de portraits, duquel il en reste un grand nombre à Aix. Il était né en cette ville en 1697, et avait étudié dans sa jeunesse sous Benedetto Lutti, dont il fut un des meilleurs élèves. » Coussin a gravé d'après Arnulphy, les portraits de Joseph Aillaud, médecin, et de Marc-Antoine Bouthier, jésuite ; Vanloo, celui de François de Cormis, jurisconsulte d'Aix. L'administration des Musées vient d'acquérir pour Versailles le portrait de Chicogneau, 1er médecin du roi. Il est signé au revers de la toile : *C. Arnulphy pinxit* 1750. C'est un bon portrait, d'un modelé habile, d'une touche large et facile. Arnulphy a été le maître de Peyron, l'un des plus

(1) L'École de dessin, fondée par M. le duc de Villars, gouverneur de Provence, avait été établie dans la chapelle des Dames (à Aix), sous la direction de M. Aune, père de Léon Aune, que M. Porte dit avoir été un intrépide guerrier et s'être distingué dans les campagnes d'Italie sous le général Bonaparte, auquel Aune sauva la vie, dans une affaire où le général s'était exposé comme un simple soldat. A la mort de M. Aune, arrivée en 1787, l'École de dessin fut confiée à l'excellent professeur Jean Antoine Constantin, l'habile paysagiste, le plus modeste des hommes, natif de Marseille, et que nous avons vu mourir à Aix, le 9 janvier 1844, âgé de 88 ans et quelques jours. C'est lui qui y forma, entre autres élèves, M. le comte Auguste de Forbin et Granet. (M. Roux-Alphéran. *Rues d'Aix*. t. II, p.76.)

habiles rivaux de David, car il est dit que tous les humbles peintres de province auront fourni chacun leur illustration à la grande histoire de nos arts.

Le plus beau cabinet d'Avignon était celui du marquis de Calvière, dont on trouve aujourd'hui des pièces dispersées dans toutes les collections provençales, et auprès duquel on pouvait encore citer ceux du marquis de Caumont, du comte de Boulbon et de M. Aubert. Le Comtat avait des peintres de talent : Sauvan, élève de Pierre Parrocel, et dont on voit un *Saint Dominique* parmi les beaux tableaux de son maître qui décorent Sainte-Marthe de Tarascon ; Lacroix, le peintre de marine, et qui fut le plus heureux élève et imitateur de Joseph Vernet, son compatriote ; Palasse, peintre de nature morte ; Peru, peintre d'histoire : un autre Peru, frère du précédent, était sculpteur et architecte. Avignon avait encore un bon architecte nommé Franque.

— « L'Académie de peinture, sculpture et architecture de Bordeaux ne dut, à proprement parler, son existence qu'à elle-même. Quelques artistes de Bordeaux, secondés en 1768 par M. Douat, avocat-général de la Cour des aides, amateur qui réunit ses lumières au zèle pour le progrès des arts, conçurent d'eux-mêmes le projet d'une académie en règle qui eût pour objet la peinture, la sculpture et l'architecture (1).

(1) N'ayant eu pour première source de renseignements sur les Académies de peinture de province que l'*Almanach des Artistes* de 1777, j'ai lieu de craindre que les notes qui lui étaient adressées des provinces mêmes ne fournissent parfois des dates inexactes. On sait, hélas ! qu'au dix-huitième siècle l'exactitude historique n'était point fort scrupuleuse. Ainsi, il faudrait reculer de plus d'un quart de siècle l'établissement de l'Académie de Bordeaux. *Le Mercure de France*, en novembre 1752, « informe le public que les magistrats de Bordeaux ayant rétabli en 1744 une école de dessin qui subsistait anciennement sous le titre d'Académie de peinture et de sculpture, ont résolu de donner tous les ans trois prix aux jeunes élèves de cette école. Ces magistrats ont commencé cette année l'exécution d'un

Conservons à la postérité le nom des premiers fondateurs d'un établissement qui les honore, et que nos neveux sachent que la ville de Bordeaux le doit à MM. Douat, amateur dont nous venons de parler, Batanchon, peintre, et Lavau, graveur, deux artistes dont les soins assidus ont contribué au progrès de l'établissement de l'Académie; à MM. Leupol, Toul et Lépine, peintres; les frères Vernet, sculpteurs; Lartigue, architecte; Chaliffour, Robertau et d'Ambicle. Ces amis des arts posèrent, avec autant de zèle que de succès, les premières pierres de cet édifice.

» Leur exemple fut suivi depuis par plusieurs amateurs et par beaucoup d'autres artistes : et les uns et les autres, animés de l'amour du bien public, consacrèrent et leur temps et une partie de leur fortune au doux plaisir d'appeler les arts dans leur patrie. Eh! que ne font-ils pas aujourd'hui pour les y fixer?

» MM. les jurats de Bordeaux accueillirent avec reconnaissance, et en pères de la patrie, un établissement aussi utile, auquel M. le maréchal de Richelieu, gouverneur de la province, avait accordé sa protection; et, depuis cette époque, ils ont constamment fourni à diverses dépenses, autant qu'ont pu le permettre des contradictions singulières qu'ils ont éprouvées.

» M. le maréchal de Mouchy, commandant dans la province, guidé par l'amour du bien public, et témoin du zèle et des travaux de l'Académie, lui a également accordé toute sa protection et sollicité avec ardeur des lettres-patentes pour sa stabilité. Et quel est l'homme en crédit qui pourrait regarder d'un œil indifférent un établissement dont le seul objet est l'instruction et l'utilité publique? Qui pourrait douter des lumières que répandra dans cette ville de commerce une règle d'architecture navale appliquée particulièrement à la construction des vaisseaux marchands? C'est dans un

projet qui doit leur attirer la reconnaissance des amateurs des arts. Les prix consistent en trois médailles dont l'une est d'or et les deux autres d'argent.»

port comme celui de Bordeaux, au milieu d'un peuple dont le vaste océan est devenu le théâtre, que l'expérience justifiera les résultats de la théorie, et qu'elle corrigera les écarts auxquels on est exposé quand on ne connaît que les règles d'une routine souvent trompeuse.

« Des professeurs désintéressés donnent chaque jour des leçons gratuites de dessin d'après la bosse et le modèle vivant, et deux fois la semaine l'on enseigne, dans cette Académie, les principes de l'architecture civile. »

Les Académiciens amateurs étaient MM. Douat, Descoursgeats de la Chère, de la Mothe, Lienau, Laffon de Ladébat, Darche, Duhamel, Cabesse, Perère, François, Noé, Boisson. — Les artistes étaient M. Batanchon, peintre; Lavau, graveur; Vernet l'aîné, sculpteur; Lepol, peintre de la ville; Lépine et Toul, peintres; Chaliffour, architecte; Roberteau, orfévre-ciseleur; d'Ambicle, dessinateur; Lartigue, professeur d'architecture; Cessy, sculpteur; d'Andrillon, peintre d'architecture; Bonfin, architecte; Deschamps, Cabirolt et Vernet jeune sculpteurs; Sicardy, peintre en miniature; Correge, peintre d'histoire; Lothe, architecte; Berinzage et Turrier, peintres d'architecture; Henri, peintre en miniature; Ricœur et Chevaux, peintres de genre; Lacour, peintre d'histoire; Lavau le jeune, sculpteur-ciseleur. Quatre peintres étaient artistes agréés : Pipi, Taillasson, Labatie et Aujolet-Pagez. Il y avait deux professeurs d'anatomie : Grassard et Gouteyron, et correspondants de l'Académie, le chevalier de Saint-Lubin, officier du roi aux Indes, et l'abbé Lebrun, chanoine à Beauvais. Pinct, machiniste-mécanicien, et Huault, graveur sur bois, n'étaient pas de l'Académie. — Quant aux amateurs possédant des collections de tableaux et autres objets curieux, c'était MM. Journu, Imbert, Weltener, Boisson, Menoire, de Ladébat, de la Mothe, Pereire, Lienau, Guir.

L'Académie de Bordeaux semblait en relation avec l'Académie de peinture et sculpture de Poitiers, dont M. Aujolet-

Pagez, artiste agréé à Bordeaux, était directeur et le sculpteur Cabirolt associé.

Les académiciens de Bordeaux faisaient comme ceux de Toulouse des expositions de leurs meilleures œuvres dans la galerie de l'hôtel de la Bourse. Les gouverneurs de la province et le public bordelais encourageaient de leur mieux cette utile propagation du goût des arts. M. Cabesse, en 1776, exposait un *Saint Jérôme*; M. Batanchon, *Castor vengé par Pollux*; M. Leufet, un portrait; M. Toul, *le Triomphe de la religion et le Triomphe des Arts;* M. Correge, *une Judith*; M. Ricœur, une corbeille de fleurs et une jatte d'argent remplie de fruits; M. Lacour, un *Saint Roch*, et *Priam demandant à Achille le corps de son fils Hector*; M. Pipi, des portraits en miniature; M. Labatie, des tableaux de gibier. — Les sculpteurs Cessy, Deschamps et Lavaur jeune, avaient exposé : le premier, un bas-relief représentant la jonction de la Garonne et de la Dordogne; le second, un bas-relief en plâtre, représentant *le Roi, le Milan et le Chasseur*, d'après le dessin d'Oudry; le troisième, un bas-relief en plâtre représentant *l'Enlèvement des Sabines*. — Enfin, M. Terrier avait exposé la coupole de la chapelle de Notre-Dame dans l'église des Bénédictins, peinte à fresque, et M. Lartigue, le professeur d'architecture, un frontispice de portail gothique pour l'église métropolitaine de Saint-André de Bordeaux, dessin de sept pieds en carré, le plan de ce profil et sa coupe.

Qu'on me permette de faire, à l'occasion de cet architecte bordelais, une remarque curieuse et tout à la gloire des provinces.

Paris, au dix-huitième siècle, avait complétement perdu le sens de cette admirable architecture gothique que, sous Henri IV et sous Louis XIII, on honorait encore assez pour chercher à en rappeler la tradition déjà bien vague dans les édifices religieux, dans l'église de Saint-Eustache, par exemple. Mais depuis Louis XIV jusqu'à l'époque impériale, l'aversion et le mépris allèrent à Paris jusqu'à la haine; ce dégoût igno-

rant, cet inintelligent oubli se traduisent parfois en traits ou en phrases d'une adorable naïveté. — Tantôt c'est l'église Saint-Germain des Prés qui, suivant Piganiol de la Force, se ressent du peu de goût avec lequel on bâtissait dans le onzième siècle; tantôt c'est Saint-Germain-l'Auxerrois, dont M. Baccari, rapporte d'Argenville dans le *Voyage pittoresque de Paris*, a trouvé dans son génie les moyens de détruire le gothique informe du chœur, en conservant cependant un exact rapport avec le reste de l'église. La masse énorme de ses piliers, l'obscurité qui y régnait, ont disparu; il a cannelé les colonnes, et a élevé leurs chapiteaux augmentés d'une guirlande. Je ne sais quel hasard empêcha les marguilliers de vendre, suivant le projet qu'ils en avaient arrêté, les vitraux de Saint-Germain-l'Auxerrois, pour donner à la fois plus grand jour à leur église et aider aux frais de la restauration du chœur par l'architecte Baccari. Dans un essai de ce temps sur l'architecture, signé L. B., il est dit en parlant de la rue, alors projetée, qui devait faire face à la colonnade du Louvre : Il est vrai qu'en suivant le projet il faudrait bien abattre l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, mais on la reconstruirait et mieux qu'elle n'est à présent. — Vous le voyez, on appelle le démolisseur; le démolisseur le voilà, il arrive avec la fin du siècle, et comme sa conclusion logique. En 1799, M. Petit-Radel, inspecteur général des bâtiments civils, exposait au Salon un moyen d'une admirable ingéniosité de « destruction d'une *église style gothique*, par le moyen du feu. — Pour éviter les dangers d'une pareille opération, on pioche les piliers à leur base sur deux assises de hauteur, et à mesure que l'on ôte la pierre, l'on y substitue la moitié en cube de morceaux de bois sec, ainsi de suite; dans les intervalles, l'on y met du petit bois, et ensuite le feu. Le bois, suffisamment brûlé, cède à la pesanteur, et tout l'édifice croule sur lui-même en moins de dix minutes. » O triomphe et jubilation de l'inspecteur général des bâtiments civils !

Et pendant ce temps, que faisait, que pensait la province? le livre de Levieil, sur la peinture sur verre, fait assez comprendre que ce n'est qu'à regret et bien lentement que la province renonça a cette branche importante de l'art gothique. Quant à l'architecture, avant que la province n'éveillât dans Paris le respect et la manie de nos antiquités nationales, par les recherches de l'abbé de la Rue et de tant d'autres, la province eut la piété de laisser choir en ruines plutôt que de mutiler; elle eut surtout la gloire, ayant mieux gardé le sentiment religieux, de donner à Paris la plus noble leçon de goût et d'intelligence : en 1775, Lartigue, architecte bordelais, expliquant son projet d'un portail gothique pour l'église métropolitaine de Saint-André de Bordeaux, écrivait ces mémorables lignes qui sont comme un pressentiment du *Génie du christianisme* :

« Dans le siècle dernier, où tout se ressentait du génie qui présidait à la France, on vit s'élever ces chefs-d'œuvre que la Grèce, Rome et l'Italie n'auraient pas désavoués; mais on regrette aussi qu'ils ne soient pas souvent d'accord avec l'objet général. On trouve, par exemple, dans le chœur de Notre-Dame de Paris, un assemblage d'or, de fonte et de marbre précieux : l'exécution est admirable; mais ce genre de décoration n'est pas fait pour aller avec celui de l'église Les connaisseurs ne voient qu'avec peine que les habiles artistes qu'on y a employés aient ainsi pris le change, sans faire attention que l'esprit de convenance est une première loi en architecture. » — Cet artiste fait le même reproche à ceux qui ont décoré le chœur de l'église de Saint-Médéric : « On y a prodigué, disait-il, la dorure, le marbre; mais les ouvertures gothiques qui terminaient le rond-point ont été converties en forme plein-cintre, et les piliers arrondis, qui présentaient moins de surface à la fois, ont été réduits en manière de pilastres, goût bien étranger à l'architecture gothique, et qui, loin de l'orner, la dépare. — Combien ce genre, perfectionné dans les formes et le choix des ornements,

ne semble-t-il pas fait pour annoncer la grandeur et la majesté divine! Les masses les plus lourdes allégées, des murs en découpures où s'allient savamment une apparence de faiblesse et une solidité incompréhensible, une hardiesse fière et une légèreté presque aérienne : tel est le caractère imposant du sanctuaire qu'habite parmi nous l'Être suprême (l'église de Beauvais, quoique non achevée, est encore un des plus beaux temples de ce genre qu'il y ait en France). Nos temples gothiques offrent, par leur légèreté apparente et par leur élevation prodigieuse, des beautés qu'on ne trouve ni à Saint-Sulpice, ni à Saint-Roch, ni dans les églises modernes du genre grec. Ici, notre esprit admire; des idées de grandeur, de richesse et de majesté le frappent; mais, dans les églises gothiques, c'est l'âme qui est émue, c'est notre âme qui s'élance, en quelque façon, hors de ses liens, ou qui, recueillie en elle-même, éprouve des sensations inconnues et délicieuses. »

La date de création des académies de dessin dans les grandes cités méridionales les fait en général passer avant celles du nord, et le voisinage de l'Italie, patrie première de ces Académies dès le seizième siècle, explique assez cette priorité. Mais les écoles des provinces du nord, pour être nées les dernières, n'en eurent pas assurément un établissement moins solide, ni moins de sève aux racines.

Et tout d'abord, il faut convenir que la première en date des Académies provinciales de peinture et de sculpture fut celle de Nancy. L'auteur de la *Notice des objets d'art exposés au Musée de Nancy* (1845) raconte en effet que, le 8 février 1702, Léopold, duc de Lorraine, publia les lettres-patentes destinées à fonder à Nancy une Académie de peinture et de sculpture. « Cet excellent prince, qui fit succéder trente années de paix à un siècle de calamités, consacra tous ses instants à créer des établissements utiles, et à faire, autant que possible, oublier les malheurs passés. » Aussi dit-il dans ses lettres-patentes, que, « comme il a plu à Dieu de le rétablir sur

» le trône de ses ancêtres et de l'y maintenir en paix, il a
» estimé l'une de ses premières obligations d'en faire goûter
» les fruits à ses peuples ; qu'en conséquence, il a trouvé à
» propos de relever les arts de la peinture et de la sculpture
» qui, autrefois, excellaient dans ses États, et qui semblent
» présentement s'y être anéantis ; qu'il a donc résolu, sur la
» supplication de ses bien amez Pierre Bourdiet, son pre-
» mier architecte ; Claude Charles, peintre ordinaire de son
» hôtel ; Joseph Provençal, peintre ; Antoine Cordier, orfévre-
» ciseleur ; Renaud Mesny, sculpteur de son hôtel, et Didier
» Lalance, mathématicien, de leur accorder l'établissement
» d'une académie dans sa bonne ville de Nancy, pour y
» instruire la jeunesse dans les dits arts, à l'exemple de
» celles qui sont établies à Rome, à Paris, etc. » — A la tête de cette Académie, il plaça Claude Charles, qui avait fait de longues études à Rome, sous le célèbre Carlo Maratti, et de cette école sortirent un assez grand nombre de sculpteurs et de peintres très-distingués, qui propagèrent en Lorraine le goût des beaux-arts. — Les églises et autres monuments publics furent alors enrichis d'une quantité de statues et de tableaux, la plupart sortis des mains d'artistes lorrains, parmi lesquels nous citerons, — pour la sculpture : Sigisbert Adam et ses trois fils, dont le plus célèbre, Nicolas-Sébastien, a exécuté l'admirable mausolée de la reine de Pologne, placé dans l'église de Bon-Secours ; — Bordenave, qui fut professeur à l'Académie fondée par Léopold. On admirait de lui un grand crucifix en bois suspendu à la voûte de l'église Saint-Epvre : il a été détruit ; — Barthélemy Guibal, de Nîmes, qui a orné les fontaines de la place Stanislas des figures en plomb de Neptune et d'Amphitrite. Sur cette même place avait été érigée la statue de Louis XV, un des chefs-d'œuvre de cet excellent sculpteur : elle a été brisée en 1793 par les Marseillais ; — Paul-Louis Cifflé, de Bruges, dont les statuettes en biscuit de porcelaine sont fort estimées. Son œuvre la plus importante est la belle fontaine de la place d'Alliance, com-

posée et exécutée entièrement par cet artiste ; — Vassé, élève de Bouchardon, auteur du mausolée élevé à Stanislas dans l'église de Bon-Secours, en face de celui de la reine ; — Jean Lamour, artiste serrurier, qui a donné les dessins des belles grilles de la place Stanislas, exécutées dans ses ateliers et sous sa direction ; — Saint-Urbain, graveur en médailles, qui a laissé un médaillier des princes de la maison de Lorraine. — Et pour la peinture : Claude Charles (sur lequel Mariette recueillit dans son *Abecedario* d'Orlandi annoté ces lignes extraites du Mercure de France, août 1747, p. 183 : « Claude Charles de Nancy, peintre ordinaire de Léopold, » duc de Lorraine, hérault d'armes de Lorraine et ancien di- » recteur de l'Académie de peinture établie à Nancy, mourut » en cette ville le 4 juin 1747, âgé de 87 ans. Il était élève de » Gérard, peintre lorrain, connu dans la province par ses » beaux ouvrages ; et son élève, après avoir été longtemps » en Italie, revint dans sa patrie à la fin du dernier siècle, » s'y établit, et y a fait quantité d'ouvrages. Les principales » églises de Nancy en sont remplies. On dit qu'il dessinait bien, » qu'il avait un bon coloris, et que ses ordonnances étaient » riches. Entre ses disciples, on compte MM. Joseph Cha- » mont, directeur de l'Académie à Florence, Girardet, Racle, » Durand, Provençal, etc. ») Deux tableaux de ce maître se voient dans le chœur de la cathédrale : l'un représente le banquet des pauvres servi par saint Sigisbert, et l'autre le couronnement de ce saint roi d'Austrasie ; — Joseph Provençal, qui a orné de peintures les voûtes de l'église de Bon-Secours et celles de la Chapelle de Saint-Joseph ; — Claude Jacquard, à qui l'on doit la coupole de l'église cathédrale ; — Jean Girardet, qui a décoré le grand salon et le péristyle de l'Hôtel de ville de fresques dignes des maîtres italiens ; — Jean-Baptiste Claudot, habile et fécond paysagiste. »

Amiens aussi eut son école des arts, bien moins brillante, il est vrai, mais qui s'est maintenue jusqu'à notre temps par son humilité même. Voici comment le P. Daire, dans

son *Histoire littéraire de la Ville d'Amiens*, en raconte l'origine.

« Il manquait à Amiens une école publique et gratuite des arts, de la manufacture de cette ville et du commerce. On est redevable de cet établissement, formé en 1758, à la protection de M. d'Invau, alors intendant de la province, et à la bienveillance du duc de Chaulnes, qui, pour exciter l'émulation parmi les élèves, a accordé des prix qui se distribuent chaque année à ceux qui les méritent. Le sieur Scellier, sous la direction duquel est cette école, y enseigne tout ce qui a rapport à la géométrie, aux mathématiques, au dessin et aux arts. A la première distribution des prix, faite le 2 novembre 1760, le jeune Traney, qui promet beaucoup, et Morviller, tous deux fils de menuisiers, ont reçu les premières couronnes dans la partie du dessin. Sous la protection du gouvernement et du corps municipal, on a accordé depuis peu à cette école un salon à l'Hôtel de ville, pour en jouir chaque année pendant quinze jours. Les amateurs, artistes, artisans, manufacturiers, tant de la Picardie que des provinces voisines, peuvent y exposer à la curiosité du public leurs inventions, leurs chefs-d'œuvre et tous les morceaux singuliers qui sortiront de leurs mains. » — M. Scellier à l'enseignement des sciences applicables aux arts, qui paraît avoir été sa première pensée, avait joint des cours de dessin et d'architecture, et la chose n'était pas inutile ; car, « en 1766, dit M. Dusevel, dans son Histoire de la Ville d'Amiens, il n'existait pas encore à Amiens d'architecte capable de réparer une pile défectueuse au pont de Saint-Michel, et pour opérer cette réparation, le corps de ville était obligé de prier le prévôt des marchands de la ville de Paris d'envoyer un architecte de la capitale. — En l'an II de la première république, on forma un petit *musée* dans la maison du district, en y déposant les manuscrits, tableaux, pièces d'histoire naturelle et autres objets d'arts que les commissaires agréés par l'administration du district d'A-

miens, pour la recherche et la conservation des monuments des arts, et leurs concitoyens, pouvaient avoir recueillis à la suppression des couvents et maisons religieuses. Ce musée, ainsi qu'une collection de bustes en plâtre, furent mis, en l'an v, à la disposition du professeur de dessin de l'*École centrale*. La classe de ce professeur était très-suivie ; les jeunes gens de la ville qui la fréquentaient y firent des progrès si sensibles, qu'après la suppression de l'École centrale, le maire d'Amiens proposa au conseil municipal l'établissement d'une *École communale et gratuite de dessin* pour l'instruction de ceux de nos compatriotes qui se destinaient à des professions dans lesquelles la pratique de cet art était nécessaire. Par délibération du mois de thermidor an XII, le conseil vota l'établissement de cette école et les fonds nécessaires pour le traitement du professeur. M. Chantriaux, élève de Vincent, qui avait professé avec distinction à l'École centrale, obtint cet emploi. Il se montra depuis digne de cette faveur par le zèle qu'il apporta à former des élèves dont plusieurs se sont distingués. — La distribution solennelle des prix a lieu chaque année, au mois d'août, dans la grande salle de la mairie : elle est précédée d'une exposition des ouvrages jugés dignes de cette distinction. — Depuis 1816, la ville consacre tous les trois ans une somme de mille francs à l'encouragement des jeunes dessinateurs qui, après avoir fait des progrès remarquables, vont perfectionner leurs talents à l'*école d'architecture* de la capitale, ou à celle *des arts et métiers* de Châlons. » Mais il faut mieux de suite reprendre en main, pour quelques pages encore, le précieux petit Almanach des artistes de 1777, — lequel va nous amener presque sans détours aux deux écoles célèbres qui, dans le nord du royaume, ont porté les plus beaux fruits : celle de Rouen et celle de Dijon.

Les écoles publiques de dessin et d'architecture établies à Lille, cette ville d'une construction si homogène et si singulière, durent certainement soutenir le zèle des derniers ar-

tistes flamands, parmi lesquels on comptait encore des Eisen et des neveux du grand Watteau; les amateurs, possédant de riches cabinets, n'y manquaient point d'ailleurs, tels que MM. le marquis d'Aigremont, de Vandercousse, Savari du Grave, de Brigode de Remelandt, Libert de Beaumont, Gosselin père et fils, Jacquez, Delezenne. — Mais c'est à Dijon et à Rouen que sont les grands foyers; le fondateur, directeur de l'école de Rouen, est lui-même un Flamand, et des plus dévoués à sa province; c'est Descamps, le célèbre historien de la peinture flamande.

L'école royale académique et gratuite de dessin, peinture, sculpture et architecture de Rouen, prit naissance en 1741. Ses lettres-patentes sont de 1750, même année que celle de Toulouse.

Une heureuse fortune, l'accueil que Jean-Baptiste Descamps reçut à Rouen en 1740, et les encouragements de M. de Cideville, l'ami de Voltaire; de M. de la Bourdonnaye, intendant de la généralité de Rouen, et du célèbre chirurgien Lecat, le retinrent dans cette ville au moment où il allait passer en Angleterre pour aider Vanloo dans les travaux qu'il avait entrepris pour la cour. Descamps, Flamand de Dunkerque, appartenait un peu au sang normand par son oncle maternel Louis Coypel, qui lui avait donné les premières leçons; or, les Coypel descendaient, comme on sait, d'un cadet de Normandie. Une fois établi à Rouen, Descamps y forma une école particulière de dessin, où son instinct flamand et ses études chez Largillière firent prévaloir dans la manière normande un beau goût de coloris que l'on trouve dans les œuvres de ses élèves Lebarbier, Lemonnier, de Boisfremont, Houel, Lavallée-Poussin, Eschard, Lecarpentier, Jean de la Barthe, les frères Ozanne, etc. Quand l'Académie Française décerna, en 1767, un prix sur l'*utilité des établissements d'écoles gratuites de dessin en faveur des métiers*, ce fut Descamps qui remporta le prix : ce fut lui qui fut jugé comprendre et traduire le mieux les avantages à

retirer au profit des arts et de leur propagation de ce noble engouement de toutes les villes et de tous les courtisans. L'école de Descamps forma d'excellents élèves ; nous venons d'en nommer quelques-uns. Son école fut même la meilleure de ses œuvres, car ses tableaux ne sont guère que d'agréables morceaux d'amateur. Mais il avait de précieux principes et une précieuse science historique dont ses élèves purent tirer beau fruit. Ses *Vies des peintres flamands, allemands et hollandais* ont en effet assez répandu en Europe le renom de Descamps.

Ses élèves le chérissaient ; la ville de Rouen le chargea de diriger différents travaux de peinture, de sculpture, d'architecture, destinés à sa décoration. Descamps mourut le 30 juillet 1791, laissant à son fils la tradition de ses préceptes et la charge d'âme de ses élèves. La ville de Rouen continua en effet au fils le professorat de l'école du père jusqu'à la révolution ; puis, quelques années après, lui confia la conservation des richesses d'art de son musée naissant. Le fils a formé d'excellents peintres, comme son père, et a dressé du musée de Rouen le premier catalogue, qui est resté le meilleur jusqu'à ce jour. Je renvoie, pour plus ample informé sur la naissance de l'école de dessin de l'Académie de peinture de Rouen, et les successeurs de Jean-Baptiste Descamps jusqu'à notre temps, Descamps le fils, Lecarpentier, de Chaumont et Langlois, à l'intéressant travail que publia, dans la *Revue normande* (1831), l'illustre artiste provincial Hyacinthe Langlois, — travail qu'ont successivement complété M. J. Girardin (Précis analytique des travaux de l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, pendant l'année 1841), et M. Gustave Morin, le dernier directeur (même recueil, année 1844). Les fruits de l'école de Rouen sont restés de nos jours très-considérables, et cette école, qui commença par moins de cinquante élèves réunis autour de Descamps, et qui, de son vivant, en compta plus de trois cents, admit de 1838 à 1844 douze cent soixante-un élèves,

dont quatre cent vingt-cinq pour les beaux-arts et huit cent trente-six pour l'industrie ; aussi, bien que je ne veuille pas tronquer cette belle histoire, je ne puis me dispenser d'en transcrire brièvement les bases d'organisation.

Descamps avait dès le début, en 1741, divisé ses quelques élèves en deux classes, dont l'une ne copiait encore que des dessins, tandis que l'autre s'exerçait d'après la bosse. Quand le nombre s'en fut accru jusqu'à cinquante, Descamps leur proposa de se cotiser avec lui pour payer un modèle vivant, d'où fut formée la troisième classe, qui fut bientôt suivie d'une quatrième pour la peinture et la sculpture, et d'une cinquième pour l'architecture civile et militaire. (Bernardin de Saint-Pierre fut, comme ingénieur, l'un des élèves de cette école de Rouen.) Lecat se lia d'amitié avec Descamps, partagea son amphithéâtre de la porte Bouvreuil avec lui, et fit complaisamment des cours d'anatomie en faveur de ses élèves. Plus tard, en 1747, M. de la Bourdonnaye exempta les élèves de l'école de Descamps de la milice, ce qui mit son école sur le pied de l'Académie de Saint-Luc de Paris. Enfin, aidé du crédit de M. le duc de Luxembourg, de M. de la Bourdonnaye, secondé par le bureau municipal et par l'Académie, M. de Cideville parvint à obtenir un arrêt du conseil d'Etat qui déclarait public cet établissement ; le roi intervenait comme fondateur et accordait une pension de 1000 livres pour le professeur, et 500 livres pour le modèle.

« Ce fut à cette époque, raconte Langlois, que le nombre des élèves s'étant prodigieusement accru, le corps de ville fit construire au-dessus de la halle, dans une portion des magasins de MM. Lecouteulx, que ces négociants cédèrent à cet effet : 1° une salle pour le modèle vivant, la ronde-bosse et les copistes d'après le dessin, pièce qui, n'ayant que 28 pieds sur 26, renferma néanmoins d'abord jusqu'à deux cent cinquante élèves et plus ; 2° une autre salle pour les élèves peintres et sculpteurs ; 3° une pièce pour l'étude

de l'architecture civile et militaire; 4° enfin un cabinet particulier pour le directeur.

» On conçoit aisément que cette réunion d'études aussi variées et suivies par plus de trois cents élèves de Rouen même et des environs, devait absorber tous les moments du professeur chargé de cette pénible tâche. Ce fut en cette considération qu'un second arrêt du conseil d'état ajouta 1,500 livres à la pension de M. Descamps, auquel on fit même espérer de hausser par la suite ses honoraires à la somme annuelle de 5,000 francs. L'Hôtel de ville de Rouen avait arrêté qu'une somme de 200 livres serait annuellement employée pour les prix décernés aux élèves, et qu'une bourse de jetons d'argent, aux armes de la ville, serait offerte tous les ans au professeur.

» Déjà l'école gratuite de dessin était unie à l'Académie royale des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, dont le professeur faisait partie; cette compagnie savante avait arrêté que désormais ce serait dans son sein que seraient choisis les professeurs de l'école, prérogative que la révolution a fait tomber dans les mains de MM. les maires de Rouen. On prévoyait dès lors combien il serait difficile de remplacer dignement le créateur d'un établissement qui déjà servait de modèle à ceux qui s'organisaient en beaucoup d'autres villes de France, comme calqués sur ce même patron. Bordeaux, Marseille, Lyon, Lille, Reims, Dijon, etc., etc. (1), furent les premières à suivre le mouvement imprimé par l'école de Rouen, à laquelle ses succès avaient mérité le titre d'Académie des arts du dessin; et deux élèves, sortis du sein de cette dernière, devinrent les premiers professeurs de l'école gratuite de Paris, encore incomplète et tardive copie de la nôtre.

» Cependant M. Descamps ne se bornait pas aux seuls soins de l'établissement qu'il avait fondé: non-seulement il

(1) L'orgueil patriotique me semble ici abuser quelque peu Langlois.

reçut de Lille, de Marseille, de Dijon, etc., les prières, auxquelles il accéda, d'éclairer de ses avis les autorités municipales de ces différents lieux, mais encore ce fut lui qui fournit les mémoires et les règlements pour le rétablissement de l'Académie de peinture d'Anvers, et pour celle d'Édimbourg en Écosse.

Voici comment était réglé le cours des études de l'école de dessin de Rouen, dans les premiers temps de cette institution, ou, pour mieux dire, pendant une grande partie de la vie du fondateur.

Les appartements dont nous avons parlé plus haut étaient précédés d'une grande pièce à laquelle ils correspondaient tous. C'était là que les élèves, depuis le matin jusqu'à l'heure du modèle le soir, travaillaient d'après la bosse et le dessin.

Le modèle posait cinq mois, suivant la durée des longs jours, et environ le même temps depuis six jusqu'à huit heures du soir, à la lumière de la lampe, dans l'arrière-saison et dans l'hiver.

Une liste d'appel, qui se renouvelait à des époques déterminées, indiquait le rang que les élèves de chaque classe avaient obtenu dans le concours pour les places.

Le concours pour l'obtention des prix avait, comme aujourd'hui, lieu chaque année, et ces récompenses, qui consistaient en médailles, étaient réparties de la manière suivante :

1° A la meilleure composition en peinture, une médaille d'or ;

2° Au bas-relief le plus habilement exécuté, une médaille semblable à la précédente ;

3° Prix d'architecture, une médaille d'argent ;

4° Premier prix pour le modèle vivant, une médaille d'argent ;

5° Prix de ronde-bosse, une médaille d'argent ;

6° A la meilleure copie d'après le dessin, une médaille d'argent.

Les ouvrages produits par ces diverses classes étaient jugés par l'Académie des sciences de Rouen, qui s'était réservé l'inspection de l'école, et les prix fondés par le maire et les échevins étaient distribués au nom de ces magistrats.

Sous la direction zélée de M. Gust. Morin, successeur de Langlois, et surtout grâce à l'active influence et à l'intelligence de M. Barbet, maire de Rouen, l'école de Rouen a repris une séve nouvelle en se préoccupant de l'application des arts à l'industrie locale. Quand les bases d'une société et d'un siècle changent, leurs institutions qui portaient leur forme et leur esprit plus étroit (et partant plus profond peut-être) doivent se modifier fatalement. Mais, ô Rouen, ma chère ville, patrie de Jouvenet et de Géricault, garde-toi de cette minutie et de cette sécheresse dans les arts que l'industrie moderne semble imposer à ses villes favorites, et qui mène à si grand mal la pauvre école lyonnaise !

Les autres artistes résidants étaient, à Rouen, en 1777, Hébert, peintre en miniature; Lemoyne, qui avait composé et peint le beau plafond que nous voyons encore aujourd'hui à Rouen au théâtre des Arts; Lesuire, peintre à l'huile, au pastel, en miniature et en émail; Gonard, qui peignait de même à l'huile, au pastel et en miniature; et Beaufils, peintre à l'huile. — Jadouille sculptait, pour le portail de l'église de l'Hôtel-Dieu, le bas-relief de la Charité; pour le portail de Sainte-Croix-Saint-Ouen, le bas-relief de la Religion, et pour les entre-colonnes les quatre grandes figures de saint Pierre, saint Paul, sainte Hélène et saint Louis; l'Adoration de la croix, bas-relief au-dessus de la porte, et les ornements de la décoration en architecture. On citait aussi de sa main les trois bas-reliefs placés à la façade de la salle de la comédie, alors nouvelle. — Enfin vivaient et travaillaient à Rouen le graveur Bacheley et les architectes Le Brument, Gilbert, Thibaut, Fontaine, Delalande, Gravé, Grout, tous hommes considérables par leurs travaux. — Les collections d'amateurs et de curieux étaient nombreuses et

fameuses. Il suffit de citer celles de MM. Marye, Haillet de Couronne, de Saint-Victor, dont nous avons le catalogue. Puis venaient celles de MM. Ribard, Harutener, Midy de la Greneray, de la Maltière et Valtier.

« En 1748, la ville de Reims, instruite par les journaux des succès de l'école de Rouen, fit, dans le dessein de créer une semblable institution, construire les salles nécessaires pour l'étude et un logement pour un professeur. Le célèbre abbé Pluche, auteur du *Spectacle de la nature*, fit alors, à Paris, au nom des Rémois, la demande d'un professeur, et Descamps fut désigné ; mais ce dernier était trop nécessaire dans un pays devenu désormais le sien pour qu'on ne cherchât pas à l'y retenir. En effet, MM. de Cideville et de la Bourdonnaye l'engagèrent vivement à refuser la pension qui lui était offerte.—Songez, lui écrivait M. de Cideville, que vous abandonneriez votre ouvrage, et que vous avez créé nos talents. — Descamps ne put résister à des sollicitations aussi pressantes, et il abandonna l'idée de quitter Rouen. » Cette démarche de l'abbé Pluche semble oubliée à Reims, car je n'en trouve pas mention dans la vive et curieuse *notice* que M. Louis Pâris a écrite nouvellement *sur l'École de Reims et le musée*, et dans laquelle se trouvent sur les directeurs successifs de l'école, Antoine Ferrand de Monthelon, nommé en 1748 ; Jean Robert, peintre, dessinateur et graveur en taille-douce, nommé le 14 août 1752, et Jean François Clermont, professeur en l'Académie de Saint-Luc et élève de l'Académie Royale de peinture et sculpture de Paris, nommé en 1762, de bien friands renseignements. Et pourquoi n'en pas dérober quelques lignes sur le premier professeur de l'école, qui fut en même temps le véritable fondateur du musée de Reims ?

« L'École de dessin et de peinture fondée en 1748 sur la proposition et par les soins de M. Lévesque de Pouilly, alors lieutenant des habitants, de MM. Rolland de Chalerange, Deperthes et Coquebert, eut pour premier directeur Antoine

Ferrand de Monthelon, précédemment désigné au choix de ces messieurs par plusieurs membres de l'Académie des beaux-arts. Coypel, Lépicié, Dezallier-d'Argenville, l'auteur de *la Vie des Peintres*, s'étaient fort interessés à l'établissement à Reims d'une École de peinture et de dessin, et ce dernier surtout avait puissamment appuyé la nomination de Monthelon. « Pour en venir à M. de Monthelon, écrivait d'Argenville à M. de Pouilly, le 9 mars 1748, je le crois très-capable de remplir votre projet : il dessine assez bien la figure pour avoir été nommé professeur dans l'Academie de Saint-Luc. C'est lui qui y pose le modèle. Il joint à cela la pratique de bien peindre le portrait en grand, et ne vous sera pas inutile pour peindre les portraits de vos messieurs de la ville, pour embellir vos salles d'assemblées. Il montrera, outre le dessin, les principes de l'architecture, de la perspective linéale et aérienne, le paysage, les ornements : ce dernier article est extrêmement interessant pour former des orfévres, des sculpteurs en bois et des architectes..... » Ferrand écrivait lui-même à cette époque à MM. les lieutenants et conseillers de la ville de Reims : « ... Je suis ancien adjoint à professeur de l'Académie de peinture. Si on était curieux de savoir mon origine, le supplément de Moreri, imprimé en 1726, en instruirait à la lettre F, où est en abrégé la vie de mon père, sous lequel j'ai puisé les premiers principes de dessin. J'ai toute ma vie eu des élèves, et l'on ne ferait pas faire avec dix mille francs les dessins et autres choses que j'ai, propres à l'établissement dont il est question. Tout resterait à ma mort à la première école... J'offre de donner dès aujourd'hui, gratuitement, au corps de la ville, environ huit mille dessins à la main, concernant tout ce qui doit être enseigné en ladite école. J'offre en outre une quantité de modèles de plâtres qui sont des mains, des pieds, des têtes et des figures, la plupart d'après l'antique. Toutes ces choses sont nécessaires dans votre académie, et je les ai accumulées avec choix... » Un mois après, Antoine Ferrand, sieur de Monthelon, était

attaché à l'école de Reims en qualité de directeur par traité signé le 9 avril 1748.

A Dijon, ce furent les États de Bourgogne qui établirent l'école de peinture dont le prince de Condé, gouverneur de la province, se fit protecteur. Elle était dirigée par MM. du Bureau des Elus, qui distribuaient tous les ans une médaille d'or et une d'argent aux élèves qui avaient remporté le prix de peinture et celui de sculpture.

Les Elus de la province avaient arrêté d'envoyer à Rome tous les trois ans deux élèves auxquels la province de Bourgogne s'était chargée de faire 600 livres de pension, afin d'étudier, à l'instar des élèves pensionnaires du roi à l'Académie de France à Rome, d'après les grands maîtres. Ces élèves étaient obligés d'envoyer tous les ans un tableau pour constater leurs progrès, et ce tableau était placé dans le palais des États, qu'achevait de construire M. Thomas du Morey, ingénieur de la province.

L'histoire de l'École de dessin, peinture et sculpture de Dijon est, à proprement parler, l'histoire d'un homme d'une persévérance et d'une aptitude merveilleuses, de M. Devosge, qui, sans autre soutien ni conseil que sa volonté, sans autre ressource que son petit patrimoine, ouvrit en 1765, rue Chanoine, une salle où se réunissaient vingt élèves : l'année suivante ils étaient quatre-vingts.

Devosge avait été attiré à Dijon par M. de la Marche, ancien premier président au Parlement de Bourgogne. L'active amitié de M. Legouz de Gerland, ancien grand-bailly de Bourgogne, fit mieux encore ; elle s'entremit par des démarches et des sollicitations auprès du prince de Condé, des états-généraux de 1766 et de messieurs les élus, et obtint pour l'école de Devosge l'adoption et la dotation qui eurent lieu en 1767. — Je ne puis que renvoyer à l'éloge de Devosge, que l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, en 1813, chargea M. Fremiet-Monnier de rédiger en son nom. M. Fremiet-Monnier y a énuméré les études, les tra-

vaux et les persistants efforts de Devosge. — « L'époque où il s'établit à Dijon, raconte le panégyriste, est remarquable en France dans l'histoire des arts par le caractère d'utilité qu'on cherchait à leur imprimer. Partout on dissertait sur les avantages des écoles gratuites de dessin. L'Académie française, favorisant cette disposition des esprits, voulant aussi donner plus d'importance à cette matière, en fit le sujet d'un prix extraordinaire. — En 1767, un anonyme envoya une médaille d'or à l'Académie Française, afin qu'elle l'adjugeât à celui qui prouverait le mieux l'utilité des écoles gratuites de dessin. L'Académie décerna ce prix à M. Descamps, professeur de l'école de Rouen. Ce discours a été imprimé en 1767, à Paris, chez Regnard. M. Derosoy fit, à cette époque, un ouvrage sur le même sujet. Il est intitulé : *Essai philosophique sur l'établissement des écoles gratuites de dessin pour les arts mécaniques*. Il a été imprimé à Paris, chez Quillau. M. Picardet l'aîné, dans cette même année 1767, lut à la séance publique de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, un discours qui a pour titre : *Considérations sur les écoles, où l'on enseigne l'art du dessin*. — Pendant que M. Devosge fondait à Dijon son école publique et gratuite, des établissements du même genre se formaient dans plusieurs villes de France et chez l'étranger ; des souscriptions étaient ouvertes pour les créer et les entretenir lorsque les villes ne se chargeaient pas de cette dépense. C'est ainsi qu'à l'instar de l'école de Paris, furent instituées en 1768, celle de Dunkerque, dont M. Truit a été le premier professeur ; dans la même année celle de la Rochelle, organisée par M. Descamps, professeur à Rouen ; celle de Barcelone ; et l'Académie royale de Londres, instituée dès 1766, mais formée seulement en 1769. » — Voici maintenant quelles furent les ressources, les encouragements et les fruits de l'école de Devosge :

« Les différentes dispositions administratives concernant l'organisation, la police et l'entretien de l'école, ont été réu-

pies dans le règlement du 29 décembre 1783, imprimé la même année. — Les prix annuels furent d'abord les deux médailles fondées par M. Legouz de Gerland et dont la distribution n'eut lieu qu'une seule fois en 1768. Messieurs les élus, depuis 1770, ont constamment donné les prix annuels de l'école. Ils consistèrent d'abord en deux médailles d'or de la valeur de 100 à 120 livres pour les peintres et les sculpteurs, et une médaille de vermeil pour les sculpteurs ornemanistes. — Par leur délibération du 5 janvier 1775, messieurs les élus accordèrent pour premier prix dans la classe des sculpteurs ornemanistes une médaille en or du même poids que celles des peintres et des sculpteurs; et au lieu des accessits donnés par les trois classes de peinture, sculpture et ornement, il fut distribué des médailles d'argent pour second prix. Ces médailles, frappées dans le même carré, représentaient le portrait en buste du prince de Condé, habillé et cuirassé, avec cette légende : *Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé.* Sur le revers étaient les armes de la province de Bourgogne, avec la couronne et le manteau ducal, surmontés de la légende : *États de Bourgogne*, 1770. Dans l'exergue : *Prix de l'école gratuite de dessin.* — Pour les concours de trimestre, il fut ensuite accordé de petites médailles d'argent au même type, et que le professeur distribuait aux plus forts élèves des cinq premières classes. — Outre les prix distribués annuellement à la suite des concours, sur les demandes et d'après les attestations de M. Devosge, l'administration provinciale, accordait des pensions qu'elle chargeait M. Devosge de payer à quelques élèves, pour leur donner les moyens de suivre leurs études à l'école. — Devosge avait su inspirer aux États du Mâconnais le même intérêt pour les arts et la même bienveillance pour les artistes. L'administration de cette province pensionnait à Dijon quelques élèves distingués par d'heureuses dispositions.

En 1774, Devosge sollicita pour les peintres et les sculpteurs de son école, la création d'une pension dont ils jouiraient à

Rome pendant un séjour de quatre ans, et qui leur serait accordée après un concours spécial. Messieurs les élus accordèrent le 2 janvier 1775, à M. Devosge, la demande qu'il avait formée pour ses élèves et fixèrent la pension à 600 livres par an; en 1781, la pension fut élevée à 1,000 liv., sur la recommandation de M. Vien, directeur de l'Académie de France à Rome. La distribution de ce grand prix eut lieu, pour la première fois, en 1776, et depuis a été continuée jusqu'en 1789; le peintre et le sculpteur pensionnaires étaient tenus d'exécuter à Rome et d'envoyer à Dijon, le premier, la copie d'un grand tableau; le second, la copie en marbre d'une statue antique, suivant les désignations faites par Devosge. — En 1783, Devosge fit à messieurs les élus la proposition d'achever le palais des États en construisant l'aile orientale, d'y placer l'école et d'y former un musée pour la peinture et la sculpture. La contiguité de l'école et du musée donnait ainsi au professeur les moyens faciles de faire journellement l'application des principes qu'il développait dans ses leçons : il pouvait, pendant la pose du modèle, comparer les particularités de la nature au beau choix de formes et à l'élévation de style des antiques : les élèves apprenaient ainsi à mieux voir, à mieux choisir la nature et à découvrir dans les ouvrages des anciens, cette vérité de formes que tous les artistes ne sentent pas. — Depuis la création de l'école de Dijon jusqu'en 1775, aucune école en France n'étudiait la nature et l'antique. M. Vien, directeur de l'Académie de France à Rome, commençait seulement à cette époque de donner aux études une bonne direction : l'école de Dijon peut donc être regardée comme la première qui ait mis en honneur et en pratique le système d'imitation de la nature, réprouvé dans les Académies et dans les ateliers de la capitale. — Une chose digne de remarque dans l'école de Devosge, c'est qu'elle n'a point de manière particulière ni de style distinctif : les artistes qu'elle a produits sont connus par des ouvrages qui ne se ressemblent

pas plus entre eux qu'il ne ressemblent à ceux du professeur. Jamais M. Devosge n'a proposé à ses élèves le talent d'aucun artiste, encore moins le sien, comme l'objet exclusif de leurs études, comme le type absolu de la perfection ; il formait ses élèves moins à copier les grands maîtres qu'à suivre leurs méthodes, à répéter leurs observations, et à s'instruire par les mêmes moyens. » — Et ces élèves, quels furent-ils ? M. Fremiet-Monnier ne nomme que les pensionnaires de Rome : Benigne Gagneraux, le peintre de batailles, dont deux tableaux, *une Chasse au lion* et *un Choc de cavaliers*, ont trouvé place dans la galerie des Offices à Florence; Naigeon, l'habile peintre, qui sauva tant de chefs-d'œuvres de son art pendant la révolution, et qui a fondé à Paris le Musée du Luxembourg; l'immortel Prud'hon, la plus pure gloire de l'École française moderne; Anatole Devosge, digne fils du vieux maître; et tous ces sculpteurs de haut mérite, Renaud, Bertrand, Ramey, Petitot, Bornier, Gaule et Rude, dont quatre au moins ont vu leur gloire consacrée à Paris.

L'école académique de Dijon possédait, nous l'avons dit, une riche collection de morceaux de sculpture et de dessins, L'hôtel de l'Académie était très-remarquable par les bustes précieux des hommes célèbres nés en Bourgogne, et surtout à Dijon, qui étaient l'ornement de la salle des séances publiques et de celle des séances ordinaires; presque tous étaient de la main de M. Attiret, sculpteur de la vieille Académie de Saint-Luc de Paris, « objets bien intéressants qui parlent sans cesse en faveur de l'émulation. »

Les artistes les plus habiles de Dijon étaient, outre Devosge, le paysagiste Lallemand, le miniaturiste Auvert; Bezancenoz, peintre de perspective et décoration; Meunier père et fils, sculpteurs statuaires; Marlet, le sculpteur ornemaniste, qui a fait souche d'artistes, et qui travaillait alors à la sculpture du chœur de la Sainte-Chapelle; Monier, graveur de la ville; Durand, graveur de la monnaie; Brunot, ciseleur, et les architectes Semper et Antoine. Cet

Antoine, sous-ingénieur de la province, était un homme de mérite, qui avait donné un projet sur le canal de Bourgogne et un plan pour l'agrandissement de Dijon ; on lui devait un ouvrage très-intéressant pour la province : c'était l'énumération et les talents de tous les hommes célèbres que la Bourgogne a produits, tant en architecture que peinture et sculpture.

Deux amateurs, M. de Bourbonne, ancien président au Parlement de Dijon, et M. de Montigny, trésorier général des États de Bourgogne, possédaient de riches collections de tableaux.

On a pu remarquer, par les noms que nous avons cités, que les hommes qui se donnèrent pour mission, au siècle dernier, d'organiser dans les provinces l'enseignement public des arts du dessin, étaient tous des maîtres éminents entre les artistes de France, et d'un mérite reconnu même à Paris, où ils tenaient aussi haut et plus haut rang dans les arts que le fondateur de l'école gratuite parisienne, J.-J. Bachelier. Il est bon et curieux de constater aussi que les grands principes de restauration du bon goût de dessin par l'étude de l'antique et de la nature, dont on fit, par flatterie pour David, si grand et si exclusif honneur à Vien, avaient été, avant lui et en même temps que lui, développés et mis en pratique dans la plupart des écoles provinciales, que leur isolement et leur sens droit rendaient indépendantes de cette manière appauvrie que Pierre et Natoire avaient fait surnommer en Europe le système ou le goût français. Nous venons de voir quels étaient les principes de Devosge à Dijon, et quels furent ses élèves. Toutes les écoles provinciales ne fournirent-elles pas à ce magnifique mouvement de rénovation de l'école française les plus solides et les plus brillants champions ? Nous trouvons que Regnault, le rival de David, avait eu pour maître Bardin, le fondateur de l'école de dessin d'Orléans. Or, suivant le *Pausanias français*, « cet autre patriarche de la peinture, avec moins d'éclat, mais non moins de

caractère, ouvrit en France, ainsi que M. Vien, les routes du beau, du simple et du vrai. Sa direction fut beaucoup moins remarquée, parce que M. Vien l'emportait sous le rapport du coloris. Les vrais connaisseurs, et même le public, rendaient justice à cet artiste plein de talent. M. Bardin, qui réunit une grande simplicité de mœurs au talent le plus recommandable, serait plus connu aujourd'hui s'il avait songé davantage à fatiguer la renommée ; mais l'aveugle destinée, après l'avoir rendu longtemps victime de M. Pierre, a fini par le reléguer à Orléans, où il dirige l'école publique de dessin. Il a même pendant longtemps soutenu cette école à ses frais. Il fut depuis appointé par la commune ; mais l'année dernière (1805) on a réduit ses honoraires à la moitié. M. Bardin a contribué à conserver la simplicité et la pureté du style antique : modeste, n'adoptant aucun système dans l'Académie, il n'a pu faire beaucoup de bruit dans un temps où tout ce qui était pur, tranquille et vrai, était regardé comme absence de talent ; cependant il a fait de bons ouvrages ; et, uniquement occupé de son art et d'une famille qui l'adore, il a subi sa destinée sans se plaindre. » Voyez encore une notice sur Bardin, dans le *Magasin Encyclopédique* de 1809.

Plus on avançait vers la fin du dix-huitième siècle, c'est-à-dire vers l'abolition de toutes les corporations, plus il semblait que l'institution des académies prît de faveur et de ramifications de toute espèce en France. Le royaume entier n'était bientôt plus qu'une immense société d'artistes, de poëtes ou de philosophes gouvernés ou tempérés par l'esprit académique.

La province, disait en 1769 l'auteur de la *France littéraire*, voulut partager avec la capitale les avantages qu'ont coutume de produire les Académies. — Les Anglais, observait-il, habiles scrutateurs des secrets de la nature, se bornent à cette étude, et leurs sociétés de Londres et d'Édimbourg n'ont d'autre but que la perfection de la physique et le progrès de la médecine. D'un autre côté, les Italiens, passionnés pour

la poésie et la peinture, n'ont formé dans leurs académies que des poëtes ingénieux et des artistes experts. Les Français sont les seuls dont les académies embrassent les belles-lettres, les sciences et les arts. Notre goût nous porte à toutes les connaissances, et le génie de la nation favorise assez son goût. — Et, en effet, mettant de côté les académies qui n'étaient que littéraires, je trouve qu'en outre de celles exclusivement vouées aux arts et que nous avons examinées, un très-grand nombre d'académies s'étaient donné pour but de développer et de protéger à la fois les sciences, les belles-lettres et les arts. Telles étaient en 1769 celles d'Amiens (où les arts étaient représentés par Dupuis, sculpteur, et Scellier, professeur des arts) ; d'Auxerre, dont l'architecte Soufflot était associé libre ; de Clermont-Ferrand, dont Lecarpentier, architecte rouennais , était associé étranger ; de Metz ; de Pau ; de Villefranche en Beaujolais. L'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, établie par lettres-patentes données à Lille en juin 1744 (les lettres-patentes d'un très-grand nombre d'académies provinciales, soit littéraires, soit artistiques, sont de vers 1750), comptait parmi ses membres, en 1769, outre les académiciens titulaires : Descamps, Hébert, peintres ; Gilbert, architecte, et Bachelay, graveur ; — les associés titulaires ou adjoints : Lebas, graveur ; Lemoine fils, sculpteur ; Eisen, professeur de l'Académie de Saint-Luc ; Lecarpentier, de l'Académie royale d'architecture ; Wille, graveur ; de Vigny, l'architecte ; Pigal, le sculpteur ; d'André Bardon et Chardin, peintres ; de Marcenay de Ghuy, le graveur, et Peronnet, l'ingénieur, tous artistes illustres de Paris, et enfin, les deux Rouennais, Couture, l'architecte, et le sculpteur Jadouille. — L'Académie des belles-lettres, sciences et arts de Dijon comptait de même parmi ses membres Greuze et Venevaut, tous deux de l'Académie royale de peinture et sculpture de Paris. — L'Académie des belles-lettres de Caen ne s'était-elle pas elle-même associé le peintre Restout ?

Rappelons, sans plus tarder, que la Révolution de 1789 donna un coup mortel à tous les établissements de beaux-arts que je viens d'énumérer, et à ceux que le hasard de semblables recherches ne m'a point fait connaître. Cette révolution, c'était le dernier triomphe de la centralisation. Tout ce qui pouvait être, en province, promesse ou souvenir d'une existence intelligente ou active, devait tomber. Et c'étaient les provinces elles-mêmes qui l'avaient voulu! C'étaient les provinces qui donnaient les mains avec enthousiasme à leur propre avilissement, à leur honteux esclavage! Paris jeta un regard d'hypocrite pitié sur cette ruine des arts provinciaux. « La formation des écoles centrales, dit le biographe de Devosge, assura l'existence de l'école de Dijon, sans lui rendre cependant les grands moyens d'émulation auxquels elle devait son ancien éclat. Le gouvernement, sentant la nécessité de rétablir l'étude et de ranimer le goût des beaux-arts, et voulant conserver les institutions qui leur ont fait le plus d'honneur, convertit en écoles spéciales les écoles de Paris, de Dijon et de Toulouse, » c'est-à-dire les deux écoles provinciales dont l'organisation était la plus vigoureuse, et qui avaient su s'enraciner le plus profondément le patronage et la faveur de leur province.

La nature de cette sorte d'institution était d'ailleurs si vivace, que beaucoup de ces anciennes écoles, toutes dépourvues qu'elles fussent d'encouragement et d'éclat, toutes déchues qu'elles s'avouassent de leur brillante origine, ont cependant survécu obscurément, et, dirigées par des hommes de bonne volonté, ont rendu et rendent encore de très-précieux services, en révélant aux artistes provinciaux de nos jours leurs premières vocations. Le mal est qu'elles ne soient plus capables de nourrir ni de compléter ces vocations. Les écoles publiques de nos principales villes ne peuvent languir plus longtemps dans leur humilité apathique. La fin de l'école de Dijon doit leur montrer assez combien même était précaire la protection trompeuse que Paris semblait

vouloir prêter aux plus fameuses. Le premier budget républicain, celui de 1848, affamé d'économies, a failli supprimer et anéantir, par un vote distrait, cette glorieuse œuvre de Devosge, cet orgueil des anciens États de Bourgogne.

Il ne me resterait plus qu'à formuler, le plus nettement possible, les conditions les plus saines d'existence et de durée, pour les Académies des beaux-arts dont je propose la restauration. Mais, en exposant plus haut, aussi longuement que je l'ai fait, les diverses constitutions de tant d'écoles nées de la même pensée d'un même siècle, j'ai espéré autre chose que satisfaire une question curieuse d'érudition provinciale. J'ai prétendu indiquer à chaque province, au grand foyer artistique de chaque race partielle, les notables variétés de formes qu'avaient dû subir ces institutions, suivant le tempérament particulier de Marseille, de Bordeaux, de Toulouse, de Rouen ou de Dijon. — Si donc la province, marchant fermement à sa régénération, et songeant à la rattacher aux principales bases de son ancienne indépendance, relevait l'autorité des écoles qui ont fait sa gloire et sa sève, je ne lui conseillerais rien de plus que de prêter main-forte et faveur bien notoire aux écoles publiques de beaux-arts établies dans les chef-lieux où les études concentrent la jeunesse : ce sont, pour la plupart, les villes les plus florissantes de l'ancienne France, et les plus propres aux nobles loisirs, soit par leur indifférence à l'agitation industrielle du monde nouveau, soit par le choix qu'en ont fait les aristocraties paisibles de la province, pour y asseoir leurs fortunes et leurs collections.

Mais la même largeur des vues organisatrices n'a pas présidé à la fondation de toutes les anciennes Académies provinciales; et je recommanderais aux Académies nouvelles certaines essentielles conditions de stabilité et d'influence, parfois négligées par leurs aînées. Je leur recommanderais 1° d'intéresser, comme surent faire Toulouse et Dijon, leur province entière à la gloire de leur établissement et aux pro-

grès de leurs élèves et de leurs œuvres; 2° d'assurer à l'exposition des peintures et sculptures de la province une périodicité et une publicité éclatantes; 3° la solennité la plus imposante pour la distribution des encouragements et des récompenses.

J'ai dit, et je maintiens, que la division départementale, pour les artistes, a des limites trop étroites, et que les frontières seules de la province doivent borner l'artiste provincial. Mais la province n'existe plus administrativement, et toute l'autorité morale de la France provinciale réside dans les conseils-généraux. Or, il est difficile de faire un protectorat unitaire des trois, quatre ou cinq conseils-généraux qui peuvent représenter pour nous une ancienne province. Ce qu'on peut réclamer, tout d'abord, raisonnablement, des conseils-généraux, c'est un protectorat de bonne volonté; puis, l'intention manifestée d'encourager, à l'exclusion des artistes parisiens, leurs compatriotes peintres, sculpteurs et architectes; puis, l'éveil étant ainsi donné à l'amour-propre provincial, et le centre artistique de chaque province étant bien désigné, soit par les antécédents, soit par la position des diverses villes, le conseil-général dans les attributions duquel se trouverait la cité académique, se chargerait du patronage matériel et intellectuel des artistes de son département et de l'école autour de laquelle ils se grouperaient. Et si les frais en étaient quelque peu plus onéreux pour ses administrés, il est certain que leur département et la ville artistique en recueilleraient aussi plus grand éclat et plus grande richesse. Les autres conseils-généraux de la même province ne viendraient-ils pas d'ailleurs en aide à celui-là, en pensionnant les jeunes artistes de leur département respectif qui étudieraient à l'école provinciale des arts, comme faisaient les États du Mâconnais pour les jeunes gens qu'ils envoyaient à Dijon, et en votant dans la même proportion que les autres départements de la même race, les prix et les encouragements destinés aux artistes de leur province.

Dès lors les expositions, qui ont lieu en si grand nombre aujourd'hui dans les départements, prendraient un tout autre caractère. Nous avons vu que les expositions provinciales n'étaient pas nouvelles, et qu'au dix-huitième siècle on en avait institué de très-intéressantes à Toulouse, à Bordeaux, à Amiens. D'Argenville, en 1762, annonçait qu'on pourrait voir bientôt dans toutes les grandes villes du royaume « des expositions publiques dans le goût de celles qui se font au Louvre, où la peinture, la sculpture, la gravure, la miniature, balancent les suffrages des connaisseurs et des étrangers. La ville de Marseille a déjà imité cet exemple, et l'Academie de peinture de cette ville a fait la première exposition publique de ses tableaux, le 10 août 1761. » — On a vu que d'Argenville était mal informé, et qu'il y avait des expositions à Marseille dès l'année 1757. Aujourd'hui, l'on compte des expositions de peinture dans plus de villes encore. Il y en a d'annuelles ou d'intermittentes à Lyon, à Rouen, Orléans, Amiens, Nantes, Moulins, Toulouse, Marseille, Nancy, Lille, Metz, Boulogne, Douai, Valenciennes, Arras, Saint-Omer, le Havre. Mais ces derniers noms ne vous présentent-ils pas une fâcheuse remarque à faire? C'est que le mobile de ces expositions, auxquelles les artistes parisiens concourent pour la presque totalité des œuvres, n'est pas la renommée à acquérir, mais la nécessité d'étaler leur marchandise sur un plus grand nombre de marchés, où elles pourront affriander quelque touriste en passage. C'est une conséquence fatale de cet encombrement affamant que je vous signalais tout à l'heure, et dont le soulagement est l'un des buts les plus urgents des spéculations que je soumets à la province. Rien n'est plus respectable, plus digne d'étude, que les nécessités du boire et du manger des artistes; mais, dans un ordre meilleur, on ne peut accepter ces nécessités comme premier mobile de leur ambition, comme première inspiration de leurs œuvres. L'art vit de gloire et d'émulation, voilà tout ce que pourra dignement admettre une autorité jalouse de l'honneur de l'art et de ses

progrès. Aussi les expositions que je propose seraient-elles organisées, d'après les principes les plus sévères et les plus généreux, dans les villes d'études, non dans les localités de mercantilisme. J'y voudrais voir, comme autrefois à Toulouse, les peintures des anciens maîtres provinciaux, extraites des cabinets d'amateurs pour être mêlées aux œuvres des artistes vivants de leur province; elles serviraient de points de repère à la tradition et à la marche de l'esprit local. Ces expositions permettraient aux conseils-généraux et aux conseils municipaux de choisir avec discernement et justice les artistes qui seraient dignes, soit de décorer de peintures ou de verrières les églises si appauvries de nos départements, soit de tailler en marbre ou en pierre du pays des héros ou des fontaines pour les places publiques, soit même de restaurer les monuments historiques. Il n'est que trop vrai, hélas! qu'autrefois, en un temps d'ignorance naïve, des populations, qui n'avaient d'autre science que leur simplicité et leur foi, ont sculpté des myriades d'images pour l'édifice qu'elles élevaient à Dieu; chaque pays produisait, pour cette occasion, ses sculpteurs, ses peintres, ses architectes; cela sortait du sol comme par grâce divine, et ces artistes improvisés, ces hommes de bonne volonté, produisaient des figures dont quelques-unes sont grossières et sans génie, dont quelques autres sont sublimes. Eh bien ! ces édifices, ces images que leurs aïeux, demi-barbares, ont créés, nos contemporains provinciaux sont incapables même de les restaurer. C'est, je crois, la plus triste mesure de l'abaissement de la province; ce doit lui être aussi le plus vif stimulant pour en sortir. La province, en notre temps, a produit des hommes d'une admirable activité, je ne nommerai que M. de Caumont, qui ont su organiser, au profit des études archéologiques, des associations fécondes et une salutaire agitation. Exciter dans les départements une noble agitation au profit des lettres et des arts, est-il donc impossible? Il ne faut pas se dissimuler (et la comparaison de l'Académie

des lettres avec celle des sciences à Paris n'est que trop facile) que les associations scientifiques produiront toujours des fruits plus abondants et plus réels que celles des poëtes et des artistes, dont les meilleurs œuvres naissent libres et isolées. Un artiste n'abdiquera point, sans doute, l'indépendance de son génie, parce qu'il sera chef ou professeur d'école : tous les maîtres fameux ne l'ont-ils pas été? Que si l'on me demandait franchement si je crois l'éducation académique propre à faire naître de grands artistes, j'hésiterais fort à l'affirmer ; mais je dirais qu'il y a quelque chose de plus utile à une nation que de produire de grands artistes, c'est le goût et l'intelligence de l'art, et cela, les académies le lui donneront. Les artistes ne devront pas être liés d'ailleurs dans les académies que je propose par d'autres attaches que celles d'une rivalité honorable et d'un noble désir de faire gloire à leur patrie commune. — Aussi n'est-ce point des artistes que je voudrais réclamer et attendre ce mouvement de régénération des arts dans les départements. Les clubs d'artistes, que Paris a vu si nombreux et si bruyants après février 1848, n'ont rien su proposer, rien discuter, rien conclure. Mais les académies du siècle passé étaient, pour la plupart, l'œuvre des amateurs notables d'une province et parfois d'administrateurs qui n'avaient d'autres lumières que leur bon vouloir et leur patriotisme. C'est encore de ceux-là qu'il faut tout espérer aujourd'hui ; c'est à ceux-là qu'il faut que les conseils-généraux fassent appel aujourd'hni, en leur délégant la tutelle des arts, des lettres et des sciences. Je ne comprends pas, d'ailleurs, je dois le dire, la résurrection des arts sans un mouvement parallèle des lettres et des sciences ; je ne comprends pas, bien mieux, les expositions de peinture et de sculpture dans les grandes villes de province, sans des expositions pareilles de produits mécaniques, agronomiques, industriels. Si l'on ne constate pas que l'art dans les provinces excerce sur leur industrie une infiltration, une déteinte, une action pénétrante et immédiate,

son importance et sa bienfaisance pourront être à demi niées par le positivisme provincial; et j'ajouterai que ces expositions d'industrie auraient cet autre avantage de faire connaître et estimer par les provinciaux les produits de leur sol, dont ils ne se doutent guère, et dont la variété multiple leur est à peine révélée par les traités de géographie ou de statistique. Mais je renvoie à qui de droit cette importante question, et veux me renfermer dans ce qu'on peut appeler l'enseignement supérieur d'une nation.

J'ai touché plus haut quelques mots des confréries d'artistes dont pour moi l'existence dans les anciennes provinces ne me paraît pas douteuse. Quelles combinaisons du principe d'association n'ont pas été essayées durant le moyen âge? La Normandie et certaines autres contrées avaient aussi imaginé en l'honneur de la Vierge des concours de poésie, les Palynods ou les Puys, comme on les appelait. Ces concours donnaient lieu à des récompenses solennelles, auxquelles présidaient les plus considérables personnages de la province. On ne peut contester que la solennité de la récompense ne double son prix pour les artistes comme pour les poëtes. Nous voyons à Paris combien les artistes souffraient du mystère avec lequel se distribuaient depuis quelques années les médailles à la suite de l'exposition, quand ils le comparaient à la pompe des distributions faites en séance royale au temps de la Restauration. La solennité des Puys et Palynods pourrait être très-profitablement rétablie et élargie sous forme d'un comité des lettres, arts et sciences, institué dans les grandes villes d'études, par les conseils-généraux, qui le composeraient de toutes les notabilités savantes et illustres à tous titres dans la province. Ce comité jugerait des grandes œuvres et des nobles efforts, et par lui seraient décernés, en un jour de fête provinciale, louanges, prix et encouragements, sous le patronage constant et sous la présidence des conseils-généraux; — et quoique ce soit sous forme de supplique que je recommande les beaux-arts de

nos provinces aux conseils-généraux de la France, je puis leur dire presque hautement qu'aucune tutelle ne leur fera plus d'honneur que celle-là dans le présent, ne leur assurera plus de reconnaissance dans l'avenir.

C'est avec fierté que je ferai remarquer ici combien peu de lignes sont proprement de moi dans toute l'étendue de ce long travail. Je n'ai fait que transcrire ce que me dictait la province de l'autre siècle. C'est la province qui a inventé et organisé, avec tous leurs rouages et leurs ressorts, ces établissements d'intérêt et d'éclat publics, dont je lui propose la remise en honneur et vigueur. On peut d'ailleurs s'en fier aux institutions d'art du dix-huitième siècle. Par un pénible contraste, jamais époque ne fut plus stérile en artistes de génie que celle de Louis XV, jamais époque ne fut plus libérale pour les arts, ni plus généreusement préoccupée de leurs progrès et de leurs chefs-d'œuvre. On peut dire que le soin de leurs collections et le protectorat des artistes de leur ville fut le plus grave souci de ces familles de robe et d'épée que nous avons nommées en si grand nombre dans le courant de cette étude. Leurs cabinets rivalisaient et effaçaient ceux des courtisans de Paris. La bourgeoisie provinciale tout entière se complaisait par imitation à favoriser les mêmes goûts. Et les détails sur les académies et les écoles de dessin, que nous avons copiés dans le petit livre de 1777, c'est la province elle-même qui les fournissait à Paris. Paris, il est juste de le dire, donnait en ce temps-là à tout le mouvement intellectuelle de la province une attention bien remarquable. Voyez, dans le *Mercure de France*, la mention de toutes les nouvelles d'art, de théâtre, de littérature, aussi bien que d'administration, des provinces les plus éloignées. C'est qu'alors il y avait encore une pondération presque équitable entre l'influence de la capitale et celle des provinces. Il n'en a plus été ainsi, depuis l'abdication volontaire des provinces en 1789 : Paris, sûr que tout ce qui aurait génie et ambition viendrait désormais vider dans sa fournaise sa tête et son

cœur; Paris, ivre d'orgueil, fou d'égoïsme, n'a plus un seul instant songé qu'en dehors de lui rien en France pût vivre ou se produire. Paris convie la France et les étrangers à ses expositions d'art. A-t-il jamais jeté un regard, prononcé un mot sur les expositions auxquelles la province convie à son tour les artistes parisiens? Il n'a pas cessé de se publier à Paris, depuis 1789, des journaux spécialement consacrés aux arts, lesquels même, dans leurs moments inoccupés, auraient cru sans doute déroger et se futiliser en étudiant le passé, le présent ou l'avenir des arts en province. Mais quand la province s'oubliait elle-même, était-ce à Paris à réveiller en elle la conscience de ses droits et de sa valeur? Cette attention d'ailleurs n'eût-elle pas été inutile? La province consentait-elle à l'esclavage, elle n'avait que faire d'art ni de souvenirs. Veut-elle être libre et prépondérante, les arts renaîtront en elle de son indépendance même.

La reconnaissance due aux généreux efforts inutiles exige que je rappelle ici avec respect la mémoire d'Achille Allier, né à Montluçon en 1808, mort à Bourbon-l'Archambault en 1836, et dont la régénération des arts en province préoccupa exclusivement l'ardente jeunesse. Il mourut plein de foi dans son œuvre accomplie; il n'avait cependant planté qu'un arbre sans racine, car la tâche qu'il attaquait était au-dessus des forces d'un provincial isolé; toutes les provinces, ensemble résolues, y devaient suffire à peine.

M. Louis Batissier, son ami, énumérant sur son tombeau les diverses entreprises de cette nature active et organisatrice, s'exprimait ainsi, en 1839 :

« Le mouvement intellectuel imprimé aux provinces par la publication de l'*Ancien Bourbonnais*, engagea Achille Allier à fonder un journal qui servirait de tribune à la défense des intérêts littéraires et artistiques qui s'agitent en dehors du grand centre parisien. C'est alors que *l'Art en Province* fut créé; et son apparition fit une profonde sensation; car c'était encore une entreprise incroyable, tant elle

était audacieuse. Resserrer les liens de la famille des artistes et des hommes de lettres épars dans les villes de France, les réunir à un centre commun, était une tâche qui semblait d'abord impossible ; mais l'appel d'Achille Allier fut entendu, et le succès prouva que ses prévisions avaient été aussi justes que ses intentions avaient été généreuses. — Achille Allier, infatigable dans ses projets, parvint ensuite à créer une Société centrale des amis des arts en province, qui devait avoir des expositions annuelles. Quelques esprits chagrins prédisaient la chute imminente de cette association, et, à leur grand déplaisir, elle florit encore aujourd'hui. »

Oui, tout cela florissait il y a dix ans ; oui, tout cela a flori quelques mois, quelques années peut-être encore. *L'Art en province*, éteint, puis rallumé, puis éteint encore, a certainement exercé autour de lui, dans un bien étroit rayon, une influence d'heureux réveil. Mais les créations d'Achille Allier, sous le système centralisateur, n'étaient pas nées viables, et elles avaient le tort elles-mêmes d'avoir un caractère de centralisation. Que répondraient aujourd'hui les provinces, dans ce mouvement de décentralisation qui les agite, si Bordeaux, Lyon ou Marseille leur disait : Paris n'a pas le droit d'être la ville tyrannisante, desséchante ; assez longtemps elle a violenté et absorbé vos humbles instincts ; c'est moi qui serai désormais votre maîtresse ville, votre capitale capricieuse, desséchante, absorbante ; les provinces ne lui livreraient certes pas les mains, et ne travailleraient pas à la fortifier et à l'enrichir. Il serait ridicule de prêter à ce qu'a été *l'Art en Province* la moindre ambitieuse prétention, mais il faut dire nettement qu'un pareil recueil ne peut servir en rien à la résurrection des arts dans les départements, et qu'aucun homme, aucun effort individuel, eût-il l'activité brillante et communicative d'Achille Allier, fût-il secondé par la souple et persévérante habileté d'un éditeur tel que son Desrosiers de Moulins, ne peut rien là isolément.

Nous n'en avons pas moins à remercier Achille Allier de

sa courageuse protestation contre la tyrannie insolente de l'art parisien ; et — puisque j'ai tiré vanité d'avoir, en dehors de mon initiative personnelle, extrait des écrivains provinciaux l'organisation complète de l'art provincial dans l'avenir, — je veux emprunter, pour conclure mon essai, ces lignes que M. Félix Grellet insérait en 1838 dans le journal d'Achille Allier, et que nous avons été heureux de rencontrer, à dix ans de distance, comme une pensée fraternelle :

« Il faudrait établir en dehors du grand centre commun, des centres d'une moindre importance, dont l'action s'exercerait sur une portion de notre territoire, comme celle de Paris sur la France entière. — Dans ces quelques foyers, qui recevraient une portion de leur chaleur du foyer central, pour la répandre autour d'eux, on réunirait en un faisceau compacte toutes les branches de l'intelligence. Nos facultés, aujourd'hui dispersées et sans influence, viendraient là se grouper pour s'aider et se féconder mutuellement. Les arts se placeraient à côté des sciences et des lettres, et l'on ouvrirait des écoles de peinture, de sculpture, d'architecture et de musique, en même temps qu'on établirait des facultés de droit, de médecine, des sciences et des lettres. On pourrait, dans chacun de ces centres, réunir tous les objets nécessaires à l'éducation artistique des populations environnantes. Les tableaux des grands maîtres et des différentes écoles qui sont maintenant épars sur tous les points de la France, viendraient là se placer avec ordre, les uns à côté des autres, afin de présenter une histoire de la peinture, de ses modifications et de ses diverses manières. Pour la sculpture, au moyen du moulage, on pourrait facilement établir une collection complète des chefs-d'œuvre de l'antiquité et des temps modernes. Quelle puissance, quelle force, quelle activité ne résulterait-il pas de cette association ? quels prodiges ne devrait-on pas espérer d'un tel concours? Peut-être alors verrions-nous se renouveler en France tout ce que la civilisation italienne du moyen âge a enfanté de si magnifique dans les arts, les

sciences et les lettres! peut-être alors les beaux jours de Venise, de Rome, de Pise et de Florence pourraient-ils reparaître chez nous! — Avec une telle organisation de l'enseignement supérieur, le rôle d'artiste en province serait changé, et nous n'aurions plus à déplorer la perte de tous ces talents ignorés et incompris qui végètent et périssent dans l'isolement. Mais tout cela n'est qu'un rêve brillant, et cependant combien il serait facile à ceux qui nous gouvernent d'en faire une réalité! combien il serait glorieux pour eux et utile pour le pays de préparer un tel résultat! »

Cette étude sur la régénération possible des arts en province a dû son occasion de naître, et la publicité de ses premières assertions, à la *Revue provinciale*, que venaient de fonder alors MM. Louis de Kergorlay et Arthur de Gobineau. Qu'ils trouvent bon que je suspende ici leurs noms, — en honneur de ce principe et de cet effort commun qu'ils m'appelèrent à proclamer sous la forme qui m'était propre, — en mémoire de ce drapeau de provincialisme qu'ils avaient généreusement levé à l'heure de la grande mêlée, et que nous avons défendu quelques mois côte à côte, avec même foi, même ardeur et mêmes espérances.

JEAN BOUCHER,

DE BOURGES.

JEAN BOUCHER,

DE BOURGES.

« Dans quelque genre que ce soit, les grands hommes ont toujours été formés par de grands hommes », a écrit d'Argenville à la première ligne de la vie d'Eustache Lesueur. Le noble effort d'équité compréhensive qui a donné à notre siècle l'intelligence des écoles primitives de peinture, nous a enfin révélé quels sublimes précurseurs c'étaient que Pérugin le maître de Raphaël, Ghirlandaio le maître de Michel-Ange, André Mantégna le maître du Corrège; l'on sait maintenant combien peu de pas restaient à faire à Rubens par delà Otto-Venius; j'ai moi-même essayé d'indiquer la haute valeur de Quintin Varin, le maître du Poussin. Il y a à recueillir en étudiant ces *maîtres précurseurs*, de bien curieux enseignements pour l'histoire des écoles.

Pierre Mignard, le *Romain*, peintre moins vigoureux et moins franc que son frère Nicolas Mignard d'*Avignon*, mais peut-être plus savant, a eu une énorme importance dans l'époque de Louis XIV. Par la multitude et le bel air de ses portraits, et surtout par sa coupole du Val-de-Grâce, d'une si grande ordonnance et d'un si beau goût de dessin, il contre-balança justement la faveur de Lebrun, soutint par ambition plus que par générosité, contre l'arrogance de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où trônait Lebrun, les respectables ruines de la vieille confrérie de Saint-Luc, fit au peintre des

Batailles d'Alexandre la guerre de haineuse jalousie que celui-ci avait faite à Lesueur, et ayant eu le bonheur d'enterrer Lebrun, il lui succéda dans les prérogatives de premier peintre de Louis XIV, et ainsi fut-il, après Le Poussin (1) et Lebrun, la troisième influence, hélas déclinante, de ce grand règne. — Pierre Mignard était né à Troyes en Champagne, et son maître fut Jean Boucher, de Bourges.

Je répète, et je dois répéter sans cesse, qu'il n'y a pas eu une province dans le royaume de France, quand les provinces existaient véritablement, qui n'ait eu ses peintres et son mouvement de peinture. Bourges même et le Berry n'ont pas eu seulement d'admirables maîtres verriers, et d'étonnants tailleurs d'images qui ont fait de la cathédrale de Saint-Etienne une des merveilles de notre patrie; les peintres non plus n'ont pas manqué (2). M. le baron de Girardot, correspondant du comité historique des arts et monuments, après avoir puisé dans les comptes des dépenses de la ville de Bourges, depuis 1486 jusqu'en 1792, une lon-

(1) Pendant les années 1643 et 1644, Poussin avait employé Mignard à faire des copies à Rome pour M. de Chantelou, sans paraître fort charmé de ses travaux : « Mignard a fait sa copie différente pour le coloris de l'original, autant comme il y a du jour à la nuit. » Plus tard il écrivait à M. de Chantelou, le 16 août 1648 : « J'avais déjà fait faire mon portrait pour vous l'envoyer comme vous désirez ; mais il me fâche de dépenser une dizaine de pistoles pour une tête de la façon de M. Mignard, qui est celui qui les fait le mieux, quoiqu'elles soient froides, fardées, sans force ni vigueur. »

(2) Il suffit pour s'assurer de la véritable valeur des peintres de Bourges avant Boucher, d'entrer dans l'église de Saint-Pierre le Guillard. On y trouvera trois remarquables tableaux de la peinture française au seizième siècle : un Saint Sébastien dont une sainte femme vient panser les plaies ; une Sainte Barbe décollée par son père, richement vêtu à la mode de 1510, et enfin le miracle de Saint Pierre le Guillard lui-même, juif converti en voyant sa mule quitter son avoine pour adorer le très-saint Sacrement. Ce tableau contient certaines figures d'une femme et d'autres assistants d'un beau et solide caractère.

gue liste des maîtres maçons, architectes et charpentiers (bâtisseurs inconnus de sublimes monuments), a recueilli mention de tous ces pauvres artistes oubliés, que je vais seulement nommer. Je tiens de son amicale obligeance la communication de l'extrait manuscrit qu'il a pris de ces livres de dépenses. Il en a déjà publié un curieux résumé, intitulé *Artistes du Berry au moyen âge*, dans les *Annales archéologiques*, tome 1er, n° 5, septembre 1844, et n° 7, novembre 1844 :

Jehan de Molisson, ou plutôt peut-être de Montluçon, 1488; — Jouffroy de Torfouee, 1495; — Jacquelin de Molisson, fils présumé de Jehan, 1497, — Jacques Meignem ou Meignant, dit d'Auvergne, succède à Jacquelin de Molisson ou de Monlusson, mort en 1505;—Guillaume Dallida, 1512.— Dans la seconde moitié du seizième siècle: Jehan Arnauld et Jehan de Brielles; Jehan Lescuyer, le fameux maître verrier, figure comme peintre et dessinateur d'armoiries en 1555; — en 1571, Jehan Ragier;—après eux Pierre Lefebure ou Lefebvre; son fils Nicolas Lefebvre lui succède comme peintre de MM. de la Ville; — en 1596, Sébastien Jehan; — en 1599, paraît Pierre Boucher, maître peintre, père de notre Jehan Boucher ou Bouchier, dont nous citerons plus loin les apparitions répétées dans ces registres de comptabilité; — en 1607, Touchard de Murat; — en 1623, Pierre Lefebvre, dont on retrouve le nom jusqu'en 1663; — Charles Bérault; — Antoine de Ridard. — Charles Bourgeois, Pinardeau, Pierre Tassin, seront les derniers de cette liste, si on l'arrête à l'avénement de Louis XIV. — Tous ces peintres sont surtout employés à des écussons et à des armoiries, à portraire des portails d'église, à dessiner des patrons de verrières, historier des chapiteaux, rarement à peindre une image de Notre-Dame, plus tard un portrait du roi, ou parfois de Saint-Georges, sur les panonceaux en fer-blanc d'une confrérie, ou un plan et dessin des principales remarques de la ville, ou en huile et azur la voûte de la chambre du conseil. La fin de

Louis XIV et le dix-huitième siècle ne donnent plus que les noms insignifiants de Germain Picard, Jean-Jean, Hébert, Remy, Imbert, Dubois, Genest, Antoine; — et, triste conclusion du registre et des travaux de ces anciens peintres que nous avons nommés d'abord, six livres sont données au citoyen Arnoux pour journées à effacer des épitaphes inconstitutionnelles et des armoiries.

Puis M. de Girardot a trouvé trace des verriers suivants : Guillaume Labbe, 1495 ; — Lambert Antoine, 1501, 1505; — Jehan Joing, 1507 ; — Nicolas Rondet, 1510; — Jehan Lescuyer, 1531; — Jacques Meigneau, dit d'Auvergne, cité plus haut, 1550; — Jehan Harsan, 1623.

Après les orfèvres viennent les imagiers : Pierre Lemesle, 1489; — Guillaume l'ymaigeur, 1499; — Paul l'ymaigeur et Nicolas; — Petit-Jean ymageur, 1521 ; — Jehan Lafrimpe, 1601 ; — enfin un musicien, des brodeurs, des fondeurs.

Ne voilà-t-il pas une foule assez nombreuse pour indiquer un grand mouvement d'art, et constamment soutenu, au moins pendant deux siècles ? Encore ne comptons-nous pas en témoignage de la fécondité du Berry les artistes qui, comme Jacques Bailly, l'habile peintre en miniature, natif de Grâce en Berry, allèrent chercher fortune et gloire à Paris.

La peinture sur verre, mieux encore que les autres arts, a laissé d'incomparables merveilles dans la cathédrale de Bourges. On y voit des compositions du seizième siècle vraiment dignes de Raphaël pour la sainteté, l'élévation de style et la divine beauté. Mon admiration se rapporte ici surtout au vitrail de la chapelle des *Tullier*, par Jean Lescuyer. (Voyez au reste la magnifique publication des vitraux de la cathédrale de Bourges par les PP. J. Martin et Cahier, in-fol., 1844.)

Un de ces jeunes esprits laborieux, scrupuleux et chercheurs, dont par bonheur la province est riche encore, M. H. Boyer, avait publié dans le *Journal du Cher* (feuilletons des 30

août, 2, 4 et 6 septembre 1845) une suite de précieuses recherches sur Jean Boucher, étude écrite avec ardeur et jeunesse, et qu'on retrouvera presque entière refondue dans mon travail. Depuis, M. Boyer a bien voulu compléter nos documents, soit par correction de certaines erreurs, soit aussi par addition d'observations et de notes nouvelles, mais avant tout par une histoire véritable de l'art en Berry, qu'il me reprochait avec justice de n'avoir pas burinée assez profondément. Tout en me gourmandant d'avoir cru à ceux-ci et à ceux-là, et en m'apprenant à préférer l'autorité de MM. Raynal, Chevalier de Saint-Amand et Hazé, à telle autre moins patiente et moins sévère, il s'est laissé aller, sans y songer, à écrire lui-même cette histoire. Dieu me garde de la refaire, et d'ôter aux recherches de M. Boyer leur critique familière et leur allure sans apprêt. Je ne le ferai pas plus pour cette lettre que je ne l'avais fait pour les feuilletons du *Journal du Cher*. Tout ce que contiennent les parenthèses anonymes de ce travail appartient à M. H. Boyer; le reste est mon butin. — La probité scientifique est de toutes les probités la plus chatouilleuse et la plus délicate ; aussi bien cela m'a-t-il toujours semblé une sottise et une mauvaise action, de s'approprier les recherches et les récits d'autrui sous des phrases mal retournées.

« Le premier artiste du Berry qui nous soit connu est Girauld, dont nous savons le nom, parce qu'il a eu le soin de signer le tympan de la curieuse porte de Saint-Jean-le-Vieil, encastrée aujourd'hui dans le mur latéral de la préfecture, et dont la description est partout : *Has portas Girauldus fecit*, voilà la légende. Cette porte date du onzième siècle.

» Il y a encore un autre Giraud, dit Giraud de Cornusse (localité du Berry), qualifié de *maître des simulacres* du chapitre de Saint-Etienne, employé en cette qualité en 1224 à l'édification de notre cathédrale.

» Pour en finir avec les sculpteurs, citons-en encore deux : Le plus ancien est le fameux Pellevoysin, auquel nous devons

la tour *de beurre*. Guillaume Pellevoysin est désigné par nos historiens et les dictionnaires de Lamartinière et d'Expilly comme un des plus fameux architectes du seizième siècle; mais comme Boucher et tous les artistes du Berry, les biographes l'ont oublié. (Voyez dans Romelot sa reconstruction d'une partie de notre cathédrale.) Je cite la fin de la notice que M. Chevalier de Saint-Amand lui a consacrée dans *le Vorateur* du 10 juin 1840: « Il n'est pas aussi assuré qu'il soit » l'auteur de la maison des Lallemant, terme des visites de » tant d'amateurs de l'art au moyen âge. Tout ce qu'il est » permis de conjecturer de plus raisonnable à cet égard, » c'est que Pellevoysin, qui se trouvait incontestablement à » Bourges en 1508, et peut-être plusieurs années auparavant, fut probablement appelé par les plus riches habitants de cette ville, tels que les Lallemant, les Cuchaunois, et autres, à réparer une partie des désastres occasionnés par l'incendie de 1487. — Je ne puis dire, faute de » preuves, que Pellevoisin était natif de Bourges ou du Berry, mais il est certain qu'il habita Bourges durant plus de » trente années; qu'il possédait en Berry le domaine de Lamotte-Vendegon, qui passa plus tard dans la famille Gougnon; qu'il prit alliance dans une famille berruyère du » nom de Garnier, la même qui a produit Robert Garnier, » homme fort instruit, selon Catherinot, en poésie française, latine et même grecque, conseiller au présidial et » échevin de Bourges en 1589, 95, 96, 97, 1602, et l'année » suivante. Pellevoisin laissa de Marie Garnier, sa femme, » deux enfants, Pierre et François. »

» Les noms de sculpteurs que je connaisse encore sont celui de Pierre Sébastien Guersant, enfant du Bas-Berry, et celui de Jean-Louis Couasnon. Ce dernier est né à Culan, en 1747. Il excellait surtout dans le portrait, dit M. Chevalier. Celui qu'il a fait du poëte Santeuil est son chef-d'œuvre. Il a fait tous ceux de la cour de Louis XVI, et est mort en 1812. Cette tradition de la sculpture s'est conservée dans le Berry,

car je ne sais pourquoi nous sommes plutôt sculpteurs que peintres. M. Dumoutet, jeune sculpteur contemporain, aurait sans doute une originalité locale, s'il ne se plaisait à l'étouffer sous les réminiscences de néocatholicisme qu'il emprunte à Orcagna et à Overbeck. Mais je connais plus d'un jeune campagnard qui promettent à l'avenir des sculpteurs pour le Berry. »

« Les peintres viennent plus tard, mais ils sont aussi plus favorisés que les sculpteurs. » Et pour preuve est citée la confirmation accordée par Charles VII à un peintre verrier de Bourges, des anciens priviléges « donnez et octroyez par ses prédécesseurs roys de France aux peintres et vitriers. » — Le livre des *statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maîtres peintres et sculpteurs de Paris* (1672), mentionnait avant Levieil, parmi les plus anciennes lettres de noblesse qu'elle pût produire, ces « lettres patentes de feu » bonne mémoire le roi Charles VII de ce nom, roi de » France, données à Chinon le troisième jour de janvier » 1430, contenant immunité et exemption, données et oc» troyées par ledit feu roi à maître Henri Mellein, peintre, » lors demeurant à Bourges, et à tous autres peintres, vi» triers, imagers, sculpteurs, de toutes tailles, aides, sub» sides, emprunts, commissions, subventions, guets, ar» rière-guets, garde de portes, et autres charges, que aussi » de l'attache du Général de toutes les finances du Roi ès pays » de Languedorbe et Languedoc. » Cet Henry Mellein, auquel sur son *humble supplication* le roi de Bourges avait accordé ces glorieuses lettres-patentes, Levieil, dans son *Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, dit qu'il est vraisemblablement « auteur de ces vitres peintes qui sont à l'Hôtel » de ville de Bourges, dans lesquelles on admire les por» traits au naturel de Charles VII à genoux, à demi nud, » devant Renaud de Chartres, archevêque de Rheims, en » mémoire sans doute de ce que ce monarque avait été sacré » et couronné à Rheims par ce prélat, environ six mois aupa-

» ravant. On y distingue aussi ceux des douze pairs de
» France, et celui de Jacques Cœur, son argentier, qui ont
» toujours passé pour originaux. Il y a lieu de croire que ces
» lettres-patentes furent le témoignage le plus authentique
» de l'approbation que Charles VII donna à cet ouvrage
» consacré à la mémoire d'un événement si glorieux aux
» armes des Français, et si fatal à celles des Anglais. »

» Du reste rien n'indique, dit M. Boyer, que ce Mellein fût originaire du Berry, et peut-être avait-il été appelé à Bourges pour embellir les églises de ses vitraux, comme ce Marsault Paule qui plus tard enrichit de si délicates sculptures le portail de notre cathédrale.

» M. Raynal (tome 2, page 446) nous montre encore aux funérailles du duc Jean (1416) deux verriers de Bourges, Guillot du Saussay et Gilet Benoist, employés à ôter les verrières de la Sainte-Chapelle pour renouveler l'air échauffé par le *luminaire*, disent les pièces du temps.

» Le même duc Jean avait pour peintre un nommé Michelet Saumon. Ce fut lui qui fut chargé d'*illustrer* les titres de fondation de la Sainte-Chapelle. Le duc y fut représenté en tête de lettre, assis sur un trône, distribuant aux chanoines du chapitre qu'il venait de fonder les vêtements garnis de fourrures rares qu'ils devaient porter pendant les offices. (Voir Raynal, *loc. cit.*) »

Mais qui donc nous révèlera le nom du divin artiste qui a revêtu la voûte de la petite chapelle de l'hôtel de Jacques Cœur, des plus merveilleuses peintures que la France du quinzième siècle puisse opposer à l'Italie? Beaux grands anges aux radieux et doux visages, aux cheveux d'or, aux longues robes blanches, ne nous montrerez-vous point ce nom écrit sur votre banderolle? Fut-ce un verrier, fut-ce un miniaturiste, qui dessina avec tant de pureté et de hardiesse vos contours et vos racourcis? Il n'y a pas lieu de reprononcer à votre propos le nom de Mellein, car vous êtes, de quelque trente années, postérieurs aux faveurs dont l'honora Charles VII.

Vous êtes œuvre plutôt d'un miniaturiste sublime, quoi qu'en disent les grandes porportions de vos figures (Jean de Fiesole et Jean de Bruges ne nous ont-ils pas laissé de même de vastes cadres et de délicieux missels?); œuvre, vous dis-je, d'un miniaturiste français, de la famille des Jean Fouquet. Car on est certain, par Vasari qui les a si bien épiés, que pas un des habiles maîtres de l'Italie ne se trouvait vers 1460 de ce côté-ci des Alpes. — Et les fresques de Bourges sont-elles d'un maître ou non ?

M. Boyer arrive enfin aux deux grands noms d'artistes de la peinture sur verre à Bourges : — « Laurence Fauconnier, dont on possède encore un vitrail à l'église Saint-Bonnet, était dame du Petit-Verdet, et vivait dans le seizième siècle. Comme Boucher, elle habitait la paroisse Saint-Bonnet. Elle y fonda une vicairie en l'honneur de Saint-Antoine de Padoue, en 1535. Elle fut mariée à Jean Ragneau, échevin de Bourges, en 1528. Elle eut de cette union une fille, nommée Claude, qui épousa Jean Bridard. J'ignore la date de sa mort, mais M. Chevalier m'a dit avoir trouvé dernièrement son testament aux archives.

» Pour Jean Lescuyer, je vais copier à votre intention la notice biographique telle que M. Chevalier de Saint-Amand la fit insérer le 13 septembre 1838 dans le n° 37 des *Annonces berruyères :*

» Jean Lescuyer, né à Bourges, fut un des plus célèbres peintres sur verre de la renaissance. Il alla, fort jeune encore, étudier les grands modèles en Italie, et il fut redevable à ce voyage de la correction de son dessin et de la manière large et brillante dont il drapait ses figures. — De retour dans sa patrie, il enrichit les églises de Bourges de plusieurs peintures dont les unes subsistent encore, et dont les autres ne vivent plus que dans les récits de nos historiens du dix-septième siècle. On voit encore dans les chapelles de la cathédrale placées sous l'invocation de Sainte-Barbe et de Saint-Etienne, de superbes vitraux de la main de ce maître. Ceux

de la première de ces chapelles représentent la Sainte-Vierge assise, et Saint Pierre qui lui présente le fondateur de cette chapelle, ainsi que sa femme et ses enfants. Le fond est enrichi de portiques, de façades, de palais et de temples du meilleur goût. On remarque dans l'autre chapelle l'histoire du martyre de Saint Etienne, et sur un plan plus reculé celle du martyre de Saint Laurent. La partie supérieure de la croisée offre une sainte face suspendue à une grande croix. Les vitres de la chapelle de l'Hôtel-Dieu semblent avoir été le chef-d'œuvre de Lescuyer, à en juger par l'enthousiasme avec lequel en parle Chenu, qui écrivait en 1683 dans un opuscule sur *les églises de Bourges :* « Les peintres peuvent » les étudier comme les sculpteurs étudient le Laocoon du » Vatican et l'Hercule de Farnèse.» — Ce chef-d'œuvre n'existe plus. Plus heureuse que la chapelle de l'Hôtel-Dieu, l'église paroissiale de Saint-Bonnet conserve deux beaux tableaux de Lescuyer ; ils représentent l'un Jésus-Christ portant sa croix, l'autre ce sauveur s'élançant du tombeau qui devait recevoir l'homme, mais ne pouvait se fermer à toujours sur le Dieu. Combien ces monuments de l'art de la peinture sur verre doivent faire regretter ceux que le temps et la malice des hommes nous ont enviés ! A ceux qui se trouvent énumérés plus haut, La Thaumassière ajoute les belles vitres des chapelles des Georges et des Bridards dans l'église Saint-Jean des Champs. Cette église avait été brûlée en 1599, c'est-à-dire trente-trois ans après la mort du peintre, arrivée en 1556; mais il paraît que l'incendie avait épargné les riches compositions de Lescuyer, puisque l'historien en parle comme d'objets qu'il avait sous les yeux. Les choses ont bien changé depuis : Saint-Jean des Champs a été détruit de fond en comble, et la poussière des Georges et des Bridards, qui s'était confondue avec celle de l'habile artiste inhumé dans la chapelle de Sainte-Anne, a été balayée par le vent des révolutions. — J'écris le nom de *Lescuyer* comme le fait La Thaumassière ; dans Catherinot on lit *l'Escuyer*. On peut balan-

cer entre ces deux formes; mais je ne pense pas qu'on puisse admettre *Lequier* qu'affecte l'abbé Romelot, ou *l'Equier*, qu'on trouve dans un autre écrivain du Berry, très-digne de confiance d'ailleurs dans la spécialité qu'il a traitée. »

Je trouve encore à ajouter à la biographie de Lescuyer par M. Chevalier de Saint-Amand, quelques lignes et quelques détails empruntés aux *notices* de M. Pierquin de Gembloux *sur Bourges et le département du Cher :*

« La peinture n'était pas le seul talent que possédât Lescuyer; ses dessins et ses croquis étaient encore aussi estimés que ses tableaux, à une époque où la manie des autographes de tout genre n'avait point encore autant d'asiles qu'aujourd'hui. Ceux que nous avons pu voir légitiment un pareil enthousiasme. Ce ne sont point de ces brouillons qu'un maître rougirait d'avoir faits, et qu'un enthousiasme inexplicable divinise... Lescuyer a laissé un très-grand nombre de ses chefs-d'œuvre rapidement exécutés, que les amateurs se disputent et conservent soigneusement. Plusieurs ont même été gravés à l'eau forte et de sa propre main. Ces derniers ne sont pas non plus les moins recherchés. — Le talent si distingué de ces deux artistes (J. Boucher et Lescuyer) avait popularisé le goût de la peinture dans le Berry; quelques-uns de leurs nombreux élèves firent honneur à leurs maîtres, et parmi ceux dont les noms échappèrent à la rigueur avec laquelle la postérité traite les médiocrités, nous citerons principalement Maugis, abbé de Saint-Ambroise (nous en parlerons au long dans les recherches sur Jean Mosnier); Tullier, prévôt de Bourges; Dumoulin, Gougnon, Petit, Alabat, etc. — Dans la peinture sur verre, Laurence Fauconnier précéda Lescuyer; Eustache Lesueur le suivit. » Cet homonyme du sublime peintre parisien, qui était né deux ans seulement avant l'œuvre dont nous allons parler, et qui, lui aussi, dessina plus tard pour l'église Saint-Gervais de Paris des vitraux qui furent peints sur verre par Perrin, est, dit-on, l'auteur du grand vitrail harmonieux, bien composé, qui se voit dans la cha-

pelle *des fonts* de la cathédrale de Bourges. Il représente *l'Assomption de la Vierge*, avec les figures agenouillées du maréchal de Montigny et de sa femme Gabrielle de Crévant, portraits superbes. « C'est réellement en France le seul vitrail du dix-septième siècle qui rappelle les belles verrières du seizième. » Il porte la date de 1619. — A ce moment même Jean Boucher était dans toute sa renommée; *l'Assomption* d'Eustache Lesueur avait été le dernier effort de la peinture sur verre; et dans nos provinces, quand la peinture sur verre finit, la peinture à l'huile commence.

«... Jehan Boucher naquit à Bourges, le 20 août 1568, au beau milieu des guerres civiles et religieuses qui ensanglantaient la France. Les troubles au sein desquels il grandit et se forma ne seront pas inutiles pour expliquer une partie de son caractère. — Sa famille était une famille de bonne bourgeoisie. Il y avait à Bourges, vers la fin du seizième siècle, un imprimeur nommé Pierre Bouchier. La Bibliothèque française de Duverdier de Vauprivas cite comme sortant de ses presses un in-4° intitulé : *Verger et jardin des âmes désolées et égarées*; il est de 1584. On a aussi de son imprimerie deux pièces sur l'entrée du duc d'Alençon à Bourges, et qui sont de 1576. Ne pourrait-on rien induire pour la parenté de notre peintre de ce rapprochement de nom et de date? — On trouve dans les comptes des dépenses de la ville de Bourges, à la date de 1599, le nom de Pierre Bouchier, *maître peintre*, et celui de Jehan, chargés tous les deux de peindre des armoiries dans le catalogue des maires et échevins de la ville. Le rapprochement de ces deux noms nous porte à croire qu'il y a là autre chose qu'un simple hasard et que Jehan Boucher pourrait bien être le fils du peintre Pierre Boucher. — Dans cette hypothèse, dès qu'il put ouvrir les yeux, le premier objet qui frappa son regard ce fut un tableau; son premier jouet dut être une palette, son premier moyen d'étude une brosse ou un crayon... »

Le caractère le plus curieux qu'il y ait, je crois, à observer

dans la peinture de Jean Boucher, c'est que, peignant à l'huile sur toile ou panneau, il procède immédiatement, pour ses effets et son métier, des peintres sur verre dont l'époque, en France, a été celle du véritable éclat de notre peinture renaissante. Du style des Lescuyer, des Cousin, des Pinaigrier, des superbes génies verriers de nos cathédrales normandes, à celui des contemporains de Poussin et de Vouet, il y a chez nous, semble-t-il, dans la hauteur de notre peinture une humble et triste décadence. Les peintres français, au moment où ils abandonnaient les vitraux pour la toile, ont hésité sur les moyens et la manière ; ils ont cherché, tâtonné, ont regardé vers les écoles italiennes, mais sans oser pourtant s'écarter trop de l'idéal et des recherches des maîtres sur verre. — Ainsi Jean Boucher, dans ses portraits, pose ses personnages comme des donateurs au bas de leurs verrières ; ainsi dans ses compositions, il s'attache à donner aux draperies la richesse et la vigueur des tons, en laissant aux chairs la pâleur mate et égale des visages de vitraux, et dans ses tranquilles figures se retrouve cette onction délicate et naïve dont ces vieux peintres s'étaient formé une qualité particulière en s'assimilant à la fois, chacun en son essor primitif, le génie de l'Italie et celui de l'Allemagne, qui leur envoyaient leurs savants cartons à traduire sur verre. Jean Boucher est entre tous un peintre provincial ; bien qu'il ait vu trois fois l'Italie, sa manière était formée avant le premier voyage ; et ce n'est point en effet quand il visite Rome à l'âge de trente-deux ans que le génie d'un peintre en sera modifié.

Depuis les fêtes insouciantes de Charles, VII le roi de Bourges, et depuis les magnificences somptueuses de l'argentier Jacques Cœur en son palais, la grande ville du Berry ne demandait plus à ses peintres que de décorer les chapelles et les églises ; à peine les détournait-elle parfois de leur pieux emploi pour aider à l'embellissement de ses cérémonies municipales. Jean Boucher est un peintre de portraits et surtout de scènes religieuses pleines de componction. Cependant je le

trouve ainsi mentionné à la suite de son père dans les registres de dépenses de la ville de Bourges, extraits par M. le baron de Girardot, (année 1598 — 1599) :

« A Pierre Bouchier, Me paintre, la somme de 10 escus » 30 sols pour les frais faicts pour faire relier le livre de la » ville contenant les cathalogues des maires et eschevins de » la dicte ville..... »

« A Jehan Boucher paintre 2 escus pour des armoyries » qu'il a faictes puis naguières au livre du cathalogue des » maires et eschevins, plus sept livres.....»

« Les maires et les échevins, dit M. de Girardot, dans les *Annales archéologiques* de Didron, tome premier, page 228, sans renoncer à l'ancien usage de faire mettre leurs armes aux fenêtres de la ville, firent faire un catalogue de leurs noms, où on peignait leurs armoiries. En 1598, pour la première fois, Jean Boucher travaille à ce livre. »

« A Jehan Bouchier peintre 12 escu pour reste de ce qui » luy estoit deu pour les pintures qu'il a faites pour l'entrée » du Roi. » (Henri IV, qui n'entra pas.)

Qu'on ne s'étonne pas du bas emploi que les maires et échevins de Bourges donnaient au talent déjà mûr de Boucher. Lescuyer, le peintre des superbes vitraux de la cathédrale, ne remplaçait-il pas à l'occasion un *ozange* de verre blanc qui était cassé dans un cabinet de la mairie? « Avant cette époque, dit M. Boyer, nous voyons Boucher entreprendre des travaux considérables : les grands tableaux dont il orna le prieuré de Saint-Jean-le-Vieil en sont une preuve. Ce ne fut qu'après avoir mis la dernière main à ce long travail qu'il se décida à quitter Bourges pour aller s'instruire, lui déjà maître, à la grande école des peintres. » On donne l'an 1600 comme la date approximative du premier voyage de Jean Boucher en Italie. J'ai le plaisir de posséder un dessin au crayon rouge, d'après un groupe ou un bas-relief païen représentant un satyre caressant une nymphe; il est signé : *Boucher me fecit Roma* 1600. L'intelligence de l'art an-

tique y est très-remarquable. Il y retourna en 1621. Il repartit une troisième fois pour Rome en 1625, âgé de près de soixante ans, et ces trois pèlerinages n'ont pas laissé, semble-t-il, grande trace dans l'œuvre de Boucher non plus que dans sa manière. M. Boyer a su qu'il avait gravé à l'eau-forte quelques monuments d'Italie, mais ne dit point les avoir vus et partant ne les décrit pas. M. Robert-Dumesnil parle d'une *Dame romaine*, « figure de femme assise à gauche sur une chaise antique. Sa tête est parée d'un voile ; elle regarde à gauche en posant la main sur sa poitrine. Morceau sans nom. » Voilà toute la trace de Boucher par-delà les Alpes, voilà tout le butin qu'il recueillit dans les ruines fécondes de Rome : mais alors n'était pas sacré peintre qui n'avait pas vu dans leur ville Raphaël et Michel-Ange.

Retranchant de la longue somme de ses jours ces trois courtes équipées vers l'Italie, Jean Boucher paraît avoir renfermé dans Bourges la vie la plus régulière, la plus calme et la plus laborieuse. Le peintre était tout à sa ville, et la ville aimait et choyait son peintre. Son goût pour cette sainte solitude qui se peuple d'œuvres, « Jean Boucher, selon M. Boyer, l'avait montré dans le choix de son habitation. Dans la partie la plus reculée et la plus silencieuse de la ville, on pourrait presque dire en pleine campagne, se trouve une maison vaste et élégante dont la principale façade donne sur la rue Karolus ; elle se compose d'un pavillon carré flanqué de deux ailes latérales, dans le goût des constructions du seizième siècle ; de vastes jardins enclos de murs entourent ce séjour d'artiste et de riche bourgeois. Un des murs d'enceinte présente une chose remarquable, c'est une porte romane ornée, selon le goût du temps, de guillochis et de chevrons ; elle a été évidemment tirée de quelque monument aujourd'hui détruit, et tout porte à croire que c'est Boucher lui-même qui, avec son goût d'artiste, a fait placer cette porte où nous la voyons encore, et l'a sauvée ainsi d'une ruine inévitable. » C'est dans cette habitation « grave et recueillie » que vivait Bou-

cher seul avec sa mère, qu'il semble avoir aimée avec passion, et n'ayant de sa vie voulu prendre autre femme ou maîtresse, comme Michel-Ange, que la chaste peinture.

« Cette maison de la rue Karolus, m'observe M. Boyer, est celle où Boucher est mort. Il était né sur la paroisse de Saint-Bonnet, et c'est en souvenir de ses premières années passées près de l'église de ce nom qu'il lui a fait les dons signalés dans la notice. Ce qui indique du reste l'aisance dont il jouissait, c'est qu'il possédait en même temps sur le pavé de Bourges plusieurs autres maisons, et particulièrement une faisant aujourd'hui l'angle des rues Bourdaloue et des Quatre-Piliers. Elle est maintenant occupée par un artiste, M. C..., qui en ignore peut-être la valeur historique, quant à ce qui est de l'emplacement; car il faut ajouter que cette maison rebâtie à neuf ne présente plus aucun caractère particulier. »

Il travaillait au milieu d'élèves dont nous verrons quelques-uns désignés dans son testament; les mieux aimés furent, dit-on, Étienne Pinardeau et Beraud de Chenevière. « M. Raynal, l'historien du Berry, dans le chapitre consacré au récit de la canonisation de Jeanne de Valois, parle en ces termes de quelques œuvres d'Étienne Pinardeau : — Cependant le temps loin d'affaiblir le culte de Jeanne, lui avait constamment donné plus de faveur. L'église de l'Annonciade était remplie d'*ex voto*, tableaux, cœurs d'argent, têtes, bras ou jambes de cire offerts par des malheureux qui l'avaient invoquée en leurs afflictions. Il y avait entre autres un tableau d'Étienne Pinardeau, peintre de Bourges, élève de Rousset et de Boucher, deux artistes célèbres de la même ville au dix-septième siècle (*Histoire du Berry*, livre VIII, chapitre premier.) — C'est le seul endroit où j'aie vu mentionner Rousset comme un de nos peintres. » Quant à l'estime que professaient pour les peintures de Boucher non pas seulement ses compatriotes, mais aussi de très-hauts personnages contemporains, « on rapporte que les cordeliers de Bourges, possédant de ce

maître une *Assomption*, qui lui avait été commandée par l'archevêque André Frémiot, la reine Anne d'Autriche en offrit deux mille livres, avec la promesse de remplacer l'original par une copie; mais que ces offres ne séduisirent pas les moines, qui préférèrent garder leur tableau.—Cette *Assomption*, du reste, a été perdue. »

A son retour du second voyage qu'il fit, dit-on, à Rome, en 1621, Jean Boucher vit arriver chez lui, dans son école, un enfant de douze ans, Pierre Mignard, qui devait décorer son maître de cette demi-auréole dont le grand Poussin a illuminé le nom de Quintin Varin. En ce temps-là les peintres glorieux appelaient leur maître non pas celui qui leur avait fait connaître tous les secrets et les ressources du métier, mais celui qui avait développé ou seulement échauffé en eux le premier germe du génie.

Pierre Mignard était né à Troyes en Champagne au mois de novembre 1610. Sa famille, originaire d'Angleterre, était établie en France depuis deux générations. Son père, Pierre More, que Henri IV appela Mignard, était un vieil officier couvert de blessures, qui se retira à Troyes après vingt-quatre ans de service et la paix de Vervins. « Il avait acquis » à la guerre, dit l'abbé de Monville (*Vie de Pierre Mignard*, » Paris, 1730), moins de biens que d'honneur. Il laissa la li- » berté à Nicolas et à Pierre, deux de ses enfants, de suivre » le goût qui les portait l'un et l'autre à la peinture; les arts » commençaient à renaître, le roi Louis XIII les aimait et » les protégeait... Le cadet avait d'abord été destiné à l'étude » de la médecine; mais son père l'ayant surpris à l'âge de » onze ans occupé à achever un portrait au crayon qu'il fai- » sait de mémoire, et ayant découvert qu'il en avait déjà » fait un grand nombre d'autres qui tous furent trouvés res- » semblants et pleins de feu, il jugea que cet enfant était né » peintre, et il ne douta plus que de si heureuses disposi- » tions ne présageassent les plus grands succès... »

« Lorsqu'il accompagnait le médecin chez qui on l'avait

» mis, dit d'Argenville, au lieu de l'écouter il dessinait les » attitudes des malades et de ceux qui les servaient. Il fit à » douze ans un tableau de la famille du médecin, qui le re- » présentait avec sa femme, ses enfants et ses domestiques, » ce qui étonna tout le monde. » (La description de ce tableau de famille fait penser à celui qu'on voit au musée de Bourges.)

« Mignard n'avait que douze ans, dit l'abbé de Monville, lors- » qu'on l'envoya à Bourges pour apprendre les premiers élé- » ments de la peinture, auprès de Boucher, qui était fort estimé » dans la province. — Ce peintre, dont M. Félibien et M. de » Piles ne parlent point, était supérieur à plusieurs de ceux » dont ils font mention : il était de Bourges, d'où il n'est » jamais sorti. Sa patrie conserve des tableaux de lui, dignes » d'estime, entre autres un Saint Sébastien fort vanté à Bour- » ges. Mignard n'y demeura qu'un an, et revint à Troyes, où il » dessina d'après la bosse, sous François Gentil, habile sculp- » teur. Il alla ensuite à Fontainebleau : cette maison royale » tenait lieu de Rome à la plupart de nos peintres. Fran- » çois Ier, le père et le protecteur des arts, l'avait ornée d'un » grand nombre de statues antiques. Ce fut là que Mignard » étudia sans relâche pendant deux ans, tant d'après les ou- » vrages de sculpture que le Primatice avait fait venir de » Rome que d'après les peintures de maître Roux, de ce » même Primatice, de Messer Nicolo et de Freminet. »

Son frère Nicolas, qui fut plus tard Mignard d'Avignon, et dont le génie devait se dépenser presque entièrement en province, avait, lui, commencé son éducation de peintre sous le meilleur maître de la ville de Troyes, puis il était allé de même étudier les peintures de Fontainebleau.

« Il n'eût tenu qu'à Pierre Mignard, — observe le comte de Caylus dans l'éloge qu'il en prononça à l'Académie royale de peinture et sculpture le 6 mars 1751, — d'avoir des maîtres dans le lieu de sa naissance, et de suivre en cela l'exemple de son frère; mais peut-être celui-ci ne s'en était pas

assez bien trouvé, et qu'il lui conseilla de s'adresser tout d'un coup à un habile homme; en effet, tout dépend de la première éducation, elle influe sur tout le reste de la vie, et les artistes conservent toujours les impressions qu'ont faites sur eux les manières qui ont été l'objet de leurs premières études. — Mignard ne balança point à suivre le conseil de son frère; il apprit qu'il trouverait à Bourges un guide assuré, et de concert avec sa famille, il alla le chercher. Le peintre se nommait Boucher, et s'il est tel que nous le représentent les auteurs qui ont écrit l'histoire de son pays, il était digne de donner des leçons à Mignard. Celui-ci cependant ne demeura qu'une année à Bourges; il revint à Troyes, où il copia avec attention les ouvrages de Gentil, sculpteur, que je me suis déjà trouvé plusieurs fois dans l'obligation de vous citer; ce que j'ai toujours fait avec d'autant plus de plaisir, que plusieurs grands artistes de cette école en ont tiré plusieurs secours. »

Pour en revenir à Jean Boucher, il fallait que sa renommée eût bien grand crédit en 1622 pour attirer de si loin, de Troyes en Champagne à Bourges en Berry, un enfant sur lequel on fondait quelque espoir de gloire et d'avenir. Il est à penser que cet enfant ne chemina pas seul de Troyes à Bourges. Il y avait alors entre les artistes de ces deux villes de fréquents rapports; et je trouve dans ces précieux extraits des registres de dépense de la ville de Bourges que m'a bien voulu confier M. le baron de Girardot, qu'à l'occasion des préparatifs pour l'entrée du roi en 1622, on fit venir de Troyes en Champagne un bon nombre de maîtres peintres, en compagnie desquels le petit Pierre Mignard put faire le voyage; on les nommait Nicolas Bouvallot, Veure et Hemault, Edme Chevillault, François Coillebault, Jehan Gabart, Pierre Garbet, Jehan Dreuille, Papin, Étienne, Dubourg, Jehan Pinardeau (sans doute frère d'Étienne), et Alexandre de Flandre. Et, de fait, comme sage compositeur de peintures pieuses et comme excellent peintre de naïfs portraits, Mi-

gnard ne pouvait rencontrer un maître dont les préceptes convinssent mieux à sa destinée. Ce fut lui, je croirais, qui donna à Pierre Mignard le premier conseil d'aller se pénétrer longuement de ces peintures de Fontainebleau, les plus belles que pût admirer et surtout comprendre un vrai peintre de terroir français comme était Jean Boucher.

Une journée passée à Bourges ne m'a pu être assez longue pour voir à loisir l'œuvre de Boucher. J'ai examiné avec un plaisir attentif quelques-unes de ses peintures, et quand elles vont passer à leur tour dans le catalogue donné par M. H. Boyer, je leur appendrai mon annotation. « L'œuvre de Boucher, ou du moins ce que nous en connaissons, se compose, outre les tableaux qu'il fit pour Saint-Amand, Poitiers, Angers, etc., de vingt-quatre grandes pièces qu'il composa pour sa ville natale ou d'autres villes de la province. De ces tableaux, la plupart ont été conservés, et nous les retrouvons dans nos musées, dans nos églises, et dans celles de quelques villes du département. Comme le relevé en a été fait assez complétement dans la notice que M. Chevalier de Saint-Amand lui a consacrée (voir *le Novateur* du 8 septembre 1841), nous nous bornerons à l'extraire, en ayant soin d'y ajouter ce que des recherches ultérieures ont pu faire découvrir de nouveau. Voici donc le catalogue exact de ces vingt-quatre tableaux : 1° un Christ placé avant 1790 dans l'église des Bénédictins de Saint-Sulpice. Ce tableau avait quatorze pieds de haut sur neuf de large ; il fut placé en 1802 au-dessus de l'autel des anniversaires de la cathédrale, où il resta jusqu'en 1824. Il a été donné à l'église de Mehun-sur-Yèvre, où il se trouve aujourd'hui, par M. Turpin de Lataille, riche et dévot personnage, natif de ce lieu, lequel l'avait obtenu par délibération du conseil général de la fabrique en date du 12 décembre 1823, en reconnaissance de ses libéralités envers l'église Saint-Etienne.

» 2° La Nativité de Notre Seigneur, faite pour la chapelle

du duc de la Châtre, aujourd'hui à Saint-Etienne dans la chapelle de la Conception. » Ce sujet a toujours été le triomphe des bons artistes des âges naïfs. La Vierge présentant son enfant est pleine de grâce et de modestie; l'ange, sur le premier plan à droite, qui adore avec les bergers, présente une silhouette d'un beau style. C'est, prétend-on, le portrait même du peintre. Le berger porte-gerbe, enturbanné de blanc autour d'une calotte rouge, est d'une tournure superbe. Les deux têtes d'homme qu'on aperçoit à droite, derrière la Vierge, surtout la tête si vigoureuse coiffée d'un berret rouge, apparaissant toute hâlée à la porte du fond, sont d'un fort beau caractère; et d'un dessin bien ferme est aussi ce berger agenouillé, au milieu, qui retient son agneau par la queue. Cette heureuse composition, bien conservée, est signée IOANNES BOVCHER BITVR. INVENIT ET FECIT. 1610. Quoique Boucher eût à cette époque déjà vu, prétend-on, l'Italie, son *Adoration des bergers* est de la vraie bonne peinture du crû de France d'alors; et j'y trouve plus de correction dans les formes qu'en certains de ses tableaux postérieurs, et aussi, ce que demandait le sujet, beaucoup de charme et de poésie.

« 3° Un saint Jean-Baptiste provenant de l'église Saint-Bonnet, et présentement à la cathédrale dans la chapelle de Saint-Jean; — 4° les deux portraits de Boucher et de sa mère, qui servaient de volets au précédent; ils sont actuellement au musée; — 5° un Saint Sébastien provenant de la sainte chapelle de Bourges, déposé au musée; » c'est ce tableau dont la renommée était arrivée aux oreilles de l'abbé de Monville.— « 6° L'Adoration du Sacré-Cœur, également au musée;—7° le Martyre de Saint Pierre et Saint Paul, fait pour l'église des Jésuites, d'où il a passé dans celle de Saint-Bonnet.» — Cette grande peinture, signée de même que l'Adoration des Bergers de Saint-Etienne, fut l'une des dernières qu'ait produites le pinceau de Boucher; elle est datée de 1630; il avait soixante-deux ans. Les deux saints sont livrés aux bour-

reaux, et avant la mort ils se pressent la main droite. Ces bourreaux sont d'un aspect et d'une férocité dignes de l'école de Naples. Les personnages du fond, et le premier d'eux tous, le soldat porte-drapeau qui, avec une impassibilité justicière, commande le supplice, ont des têtes d'un caractère vraiment élevé. Le Saint Paul a une barbe rousse, une carnation et un vêtement rouge d'une couleur tout à fait vénitienne. Cette composition considérable, dont l'infirmité de dessin se ressent peut-être du grand âge de l'artiste, est d'ailleurs très-riche et très-variée de ton, entre celles de Jean Boucher. C'est l'une de ses peintures qui font le plus souvenir de ses voyages de jeunesse en Italie, et par sa date comme par son importance on ne pouvait mieux trouver pour l'autel de la chapelle mortuaire qu'elle décore aujourd'hui.

« L'Education de la Vierge, fait pour les Jacobins en 1610 (même année que sa Nativité, année de chefs-d'œuvre pour J. Boucher), actuellement à Saint-Bonnet; » — le Saint-Joachim, d'une belle création, a la tête appuyée sur sa main gauche, tandis que la droite feuillette des livres; mais ses yeux regardent en face d'un air distrait. La sainte Anne fait lire dans un livre posé sur ses genoux la jeune Vierge Marie, enfant de quatorze ans, que couronne un petit ange, et dont deux autres petits anges se sont faits les pages porte-queue. Le saint Joachim et la sainte Anne sont d'un certain sentiment qui ressemble à celui d'André del Sarte. Dans la tête et la pose de la Vierge il y a une certaine mignardise, quoique sans aucune afféterie. Cette jeune Vierge est très-jolie, élancée, et d'un beau style très-pur de draperie et de geste; et le tableau dans son ensemble est de ceux dont le voyageur emporte le plus doux souvenir et le plus reconnaissant au génie de l'artiste.

« Les neuvième, dixième et onzième, qui sont aujourd'hui perdus, étaient deux *Annonciations* aux Cordeliers, et une *Assomption*, son œuvre capitale, au dire du biographe que

nous suivons en ce moment (1); — 12° Henri IV et Marie de Médicis à genoux devant Notre-Dame, à la Sainte-Chapelle; — 13° un Saint-Jean qui se trouvait à Saint-Ursin; — 14° la famille Pérelles, maire de Bourges, collection de portraits dans le goût de l'époque (2). » On m'a montré au musée de Bourges la portraiture d'une famille que l'on m'a dit être celle d'un pasteur huguenot par Jean Boucher. Un lys blanc dans un vase occupe le milieu d'une table, derrière laquelle, à droite, sont neuf filles à côté de leur mère; sur ce bout de la table se tient un chien de la plus petite et de la plus coquette espèce. A la gauche du vase de fleurs et de leur père au visage sec et sévère, trois garçons : en tout douze enfants. Sur la table, du côté des garçons, une perdrix. Le père a ses gants dans sa main gauche; la mère et les filles un livre rouge entre leurs mains croisées. Toutes ces figures sont très-simples. Le dessin en est sec et naïf, la couleur assez vigoureuse; tout y rappelle exactement la manière française du seizième siècle. — Au milieu du tableau, au-dessus du vase de fleurs, j'ai cru lire la date 1605. Je quittai Bourges me berçant de l'idée que cette peinture si française pourrait être de Boucher, et pourrait même représenter la famille du maire Pérelles. Dates cruelles! histoire inflexible!

« 15° Une Ascension, aux Capucins; — 16°, 17°, 18°, une Transfiguration, un Saint Augustin et une Sainte Monique,

(1) « Ce précieux tableau que nous avons vu plus haut envié aux cordeliers par la reine Anne d'Autriche, avait quatre mètres cinquante-quatre centimètres de haut sur deux mètres quatre-vingt-douze centimètres de large. Il disparut à la révolution, qui dévasta la magnifique église des Cordeliers, dont j'ai vu les Vandales de nos jours abattre les débris pour construire une halle aux blés. »

(2) « Ces deux tableaux treize et quatorze, qui ont été faussement attribués à J. Boucher, formaient un *ex voto*, commandé par Jean Pérelles, marchand et maire en 1518, pour être placé dans l'église de Saint-Ursin, sa paroisse. »

tous trois aux Augustins;—19°, 20°, 21°, 22°, une Descente du Saint-Esprit, une Notre-Dame et un Saint Louis, tous quatre commandés par les Jacobins;—23° une Ascension pour Saint-Bonnet;—24° une Annonciation pour la chapelle du château de Mont-Rond;—25° même sujet pour l'église de Dun-le-Roi.

» Nous devons ajouter pour compléter cette liste : 1° une Visitation peinte sur bois et très-peu endommagée, remarquée en 1824 à Crézançais, près Vallenay, par M. Hazé, conservateur des monuments du département du Cher; ses dimensions sont d'environ 1 mètre 30 cent. de haut, sur 80 à 90 cent. de large. C'est, au dire de l'artiste lui-même, un assez bon tableau. L'opinion générale attribue aussi au pinceau de Boucher le Saint Paul et le Saint Pierre qui sont aujourd'hui sous l'orgue de Saint-Bonnet. La touche du peintre est surtout reconnaissable dans les draperies; peut-être ont-elles servi jadis de volets au tableau qui représente le martyre de ces deux apôtres, et que nous avons signalé au septième numéro de notre catalogue. Enfin, nous avons encore de lui, dans le chœur de l'église de La Châtre, un Christ en croix, donné par Sébastien Baucheron, qui portait d'azur à trois étoiles d'argent deux et une; le tableau est daté de 1624. — Sur ces vingt-neuf tableaux, douze seulement nous restent; nous ne connaissons les autres que de nom. Quelques anciens ont pu encore se souvenir d'avoir vu à Saint-Amand Montrond, célèbre par le château de ce nom appartenant à Condé, et qui fut un des derniers théâtres de la Fronde, dans l'église de Saint-Bonnet-le-désert, des peintures de Boucher représentant les douze apôtres (la Cène peut-être). Judas, à les en croire, y était remarquable par la férocité de sa physionomie. Ces peintures n'existaient déjà plus lors de la révolution de 1789. Il m'a même été impossible de savoir si c'étaient des fresques ou des tableaux. »

C'est, je pense, ici le lieu de citer une phrase du rapport que Grégoire, au nom du comité d'instruction publique, fit à la tribune de la Convention nationale, dans la séance du

24 frimaire an III. Il énumère les sinistres ravages du vandalisme révolutionnaire, et arrivant au département du Cher, il dit : « A Bourges, on a vendu une foule de bons tableaux, par Boucher, peintre né en cette commune. » — Cette foule de bons tableaux manquera certainement à tout jamais à la liste des œuvres de J. Boucher. Les peintures de nos vieux maîtres, malheur à qui les a arrachées de leur chapelle désignée, car dès cette heure elles perdent leur nom, et avec leur nom leur renom !

« Outre les peintures que nous avons citées, Boucher a laissé un grand nombre de dessins et d'œuvres de moindre valeur, si nous en croyons M. Labouvrie, qui en parle en ces termes, à la page 321 de son indigeste compilation : « On fait encore plus de cas de ses dessins et de ses croquis, » parce qu'il était excellent dessinateur ; il en a laissé une » très-grande quantité qui sont répandus dans les cabinets » de beaucoup de curieux. » Nous ne prétendons contester en rien la véracité de ce témoignage ; toutefois nous avouons que, malgré toutes nos recherches, il nous a été impossible d'en retrouver un seul à Bourges ; ni le musée ni la bibliothèque n'en possèdent. L'époque où M. Labouvrie vivait lui a permis de voir bien des choses qui sont désormais perdues pour nous. — Nous savons aussi qu'il a gravé à l'eau-forte quelques monuments d'Italie. Ces gravures étaient déjà devenues rares à l'époque de la Thaumassière (dix-septième siècle), qui en parle. Du reste, beaucoup de dessins de lui restèrent inédits et passèrent à ses élèves. Que sont-ils devenus ? »

Le savant M. Robert-Dumesnil, dont je ne fais, dans mes recherches sur nos peintres provinciaux, qu'étendre et compléter les scrupuleuses petites notices, a décrit l'œuvre de Jean Boucher, et commence par en parler ainsi : « Nous lui devons les six estampes ci-après décrites, par lui gravées à l'eau-forte, d'une pointe qui ressemble plus à celle de Pierre Scalberge dans ses bonnes pièces qu'à toute autre.

Elles proviennent, pour cinq au moins, de la première collection de M. l'abbé de Marolles » (M. de Marolles, abbé de Villeloin, dit en effet dans son catalogue de 1666 : Jean Boucher, peintre de Bourges, a fait de sa main cinq pièces en eau-forte), « et sont conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale. Nous n'en avons jamais aperçu dans d'autres dépôts publics, ni dans aucune collection particulière. »

Et là-dessus, M. Robert-Dumesnil décrit et mesure, avec son admirable exactitude, deux Vierges tenant l'Enfant Jésus sur leur giron ou dans leurs bras ; Saint Jean-Baptiste sommeillant sur un roc, et le même montrant son agneau ; ces cinq estampes signées I. BOVCHIER. Elles ont une proportion moyenne de 135 millimètres de hauteur sur 90 millimètres de largeur. Une sixième non signée et non indiquée par Marolles représenterait une Dame romaine assise sur une chaise antique. (Voir *le Peintre-graveur français*, tome V, pages 69 et 70.) — M. Boyer m'a signalé, outre les monuments d'Italie, une nouvelle pièce gravée de J. Boucher, existant à Bourges chez un amateur ; elle représente un cavalier.

Heinecken (*Dictionnaire des Artistes dont nous avons des estampes*) a connu, d'après Jean Boucher (nommé *J. Bouchet* sur l'estampe), le portrait d'Adrien de Heu, sieur de Conty, conseiller d'état et président, gravé par J. de His ; — un Saint Jean, pièce in-8° ; — les Quatre fins de l'homme, Bertrand exc., in-fol. en largeur.

Enfin, je lis dans le catalogue de livres d'estampes fait à Paris en 1672, par M. de Marolles, abbé de Villeloin, entre les noms qui se trouvent « dans les trente autres volumes de crayons » de sa seconde collection qui fut dispersée, ceux-ci particulièrement de peintres provinciaux : Bellange, Daret, Antoine Caron, Jacques Boucher... Ce dernier ne serait-il point, par légère erreur de prénom, notre peintre de Bourges?

Au milieu de ses pieux travaux pour les couvents et les

églises, sa ville réclamait encore parfois ses services, car un peintre de province alors savait tout, suffisait à tout ; et c'est par suite de cette omniscience que nous avons de délicieuses eaux-fortes de tous ces artistes provinciaux du dix-septième siècle, et fort souvent aussi des sculptures. — Je transcris la copie prise par M. le baron de Girardot dans les registres de dépenses : « A Jehan Bouchier, me peinctre, 8 liv. 10 s. » pour ses peines et sallaires, et d'ung homme avec luy, prinses » du commandement de messieurs les maire et eschevins, le » 7 octobre 1608, à tendre es salles et chambres de la Maison » de ville, les toilles peintes et préparées pour l'entrée du » Roy en ceste ville dès la fin de l'année 1605, lorsque l'on » pensoit que Sa Majesté y deust venir à son retour de Li- » moges, lesquelles toiles étoient demeurées roullées à l'oc- » casion de quoy elles se gastoient. »

Et en 1623 : « Au Sr Jehan Boucher, me peintre, 150 livres, » pour ses peines et sallaires d'avoir faict les desseins et » projets des peinctures de l'entrée qui avoit esté advisée en » assemblée de ville estre faicte à Sa Majesté en ceste ville » au mois de décembre 1622. » Pour la troisième fois, observe M. de Girardot, les travaux de ce genre furent inutiles.

Bourges finit par offrir à son peintre une marque de faveur bien particulière. « Le chapitre de l'église cathédrale, raconte M. Boyer, par une délibération capitulaire du 15 mars 1628, n'hésita pas à lui donner de son vivant une place dans un des coins du temple qu'il ornait de ses œuvres. D'après les termes de cette délibération, on lui accorda, pour qu'il en fît son atelier, une grande salle appelée la *Fonderie*, qui se trouve située au premier étage du gros pilier, arc-boutant la tour sourde. C'est dans cette salle qu'il peignit entre autres son fameux tableau de 14 pieds de haut sur 9 de large, et représentant le Christ sur la croix. Il nous semble qu'il y avait eu dans le choix de ce local une délicate attention de la part du chapitre. Pouvait-on choisir un plus digne

séjour pour le peintre de saintes légendes? Qu'on ne s'étonne donc plus du calme pieux de ses tableaux; qu'on se figure plutôt notre artiste partageant avec les oiseaux cette demeure solitaire, ainsi placée entre la terre et le ciel, bercé par le son des cloches qui résonnaient dans la grande tour, et par l'harmonie des cantiques qui lui arrivaient de la nef en vagues bouffées. Il y a dans cette vie quelque chose qui rappelle celle des premiers peintres italiens, les Fra Angelico, etc. »

« A la piété et au talent Boucher joignait un troisième mérite, la générosité; l'aumône lui était familière, et ce qui a été transmis de ses actes le prouve. En 1628, il avait fait construire, dans l'église de Saint-Bonnet, sa paroisse, une chapelle, dans laquelle il fut inhumé, ainsi que sa mère. A l'occasion de cette fondation, le cœur de l'artiste donna un témoignage de sa bonté: il fit présent au chapitre de 60 livres tournois, destinées à enseigner un métier à un jeune homme, et à faire marier une pauvre fille. L'inscription qui nous apprend ce fait se lit encore aujourd'hui dans la chapelle de Boucher; elle est gravée en lettres d'or sur une tablette de marbre noir, encadrée dans un cartouche de pierre. La voici dans son entier: « Ceste chappelle a esté » bastie et ornée par honorable homme Jean Boucher, me » peintre, natif de Bourges, après concession à luy faicte » de la place d'icelle par assemblée générale des paroissiens » de ceste esglise, passée par Douriou et Doulcet, notaires, » le VI mars MDCXXVIII, et depuis a icelle fondée de la somme » de six-vingt-cinq livres de rente par an, constituée pour la » somme de 2000 l. par messieurs du clergé qu'il a ceddée » à la fabrique de céans, aux charges de faire dire pour chacun » an, et à perpétuel dans la dicte chappelle deux messes » toutes les semaines, l'une le mercredi et l'autre le ven- » dredi, et quatre salutz, le Ier le jour de la Purification de » Notre-Dame, le IIe le jour de saint Jean-Baptiste, le IIIe le » jour saint Pierre et saint Paul, le IVe le XX aoust, jour de

» la naissance du dict Boucher, et encore le dict jour donner
» de la dicte rente par chascung an et à perpétuel dans la
» dicte chappelle, soixante livres, moyctié pour faire ap-
» prendre mestier à ung povre garson, et l'autre moyctié
» pour marier une povre fille, comme appert par contrat
» passé par Roze, notaire, le xxe novembre MDCXXXI, portant
» acceptation de la dicte fondation, par les procureurs fabri-
» ciens de ceste paroisse de Saint-Bonnet, et rectifié par eux
» le VIII décembre au dict an, le tout à l'honneur de Dieu,
» pour le salut de son âme et celles de ses parents et amis :

» Johannes Boucherius
» anagramma
» unicus es in hoc orbe
» P. Chenu. »

Enfin ce brave peintre, Jean Boucher, mourut, pense-t-on, en l'année 1633. Il fut enterré dans cette chapelle qu'il avait si solennellement fondée, et qui est placée aujourd'hui sous l'invocation de saint Prive. « Son caveau, où se trouvent aussi les restes de sa mère, dit M. Pierquin de Gembloux (*Notices historiques, archéologiques sur Bourges, etc.* 1840), fut respecté pendant les saturnales de 1793, et cependant on n'y voit plus son épitaphe, recueillie par l'abbé Romelot, et que voici :

Ci-git qvi s'occvpant dv talent de bien peindre
A pv qvelqve renom dans le monde acqverir ;
Il aima les beavx arts et ne svt iamais feindre
Et mievx encore il apprit à movrir.

De chaque côté de la grande porte étaient le portrait du peintre et celui de sa mère, endommagés par une mauvaise restauration. Ils servaient primitivement de ventaux à un beau cadre représentant saint Jean-Baptiste, patron de Boucher, et placé maintenant dans une des chapelles de Saint-Étienne. Sous le portrait de la mère de Bou-

cher, on lit l'inscription suivante (tracée en lettres imitant or, sur une plaque rouge imitant porphyre) :

Sainct Iean, mon fils m'a peint aux pieds de ton image,
Povr respondre av desir qve j'avois de m'y voir :
Et povr payer les vœvx dont je te fis hommage
Lorsqve je te l'offris avant qve de l'avoir.

I. F.

Et sous celui de Boucher, celle-ci :

Grand Sainct, recoy le cœur de Bovcher povr offrande
Sois lvy portevr des biens dont l'Agneav est avtevr
Il est ton peintre icy, sois son entremettevr !
Est il plvs belle offerte et plvs jvste demande.

Ce portrait de lui-même et celui de sa mère, dont Jean Boucher voulut décorer sa chapelle funéraire, ont été, je l'ai dit, transportés au Musée. Boucher y paraît à peine avoir trente ans d'âge, et sa mère n'en a guère plus de quarante-cinq. Elle a, comme son fils, les traits fins et aiguisés, et porte la coiffe et le costume de veuve. La peinture des portraits, qui est, si je puis ainsi parler, d'une sécheresse déliée, donne aux traits de tous deux une expression délicate. Quant à Boucher, une ressemblance inouïe rapproche sa tête de l'une des plus belles et des plus séduisantes entre toutes celles des peintres célèbres; la figure de Boucher est, à s'y méprendre, celle de Vandyck. Tout de noir habillé, un genou en terre, à l'entrée d'une petite porte à pilastres ornés, il tient de sa main droite son chapeau, et appuyant la gauche sur sa poitrine, il regarde pieusement vers le tableau de son patron. Sa mère, à genoux de même, au devant d'une porte pareille, joint les mains et prie. Ces deux pauvres peintures si précieuses ont affreusement souffert de la main des restaurateurs. M. Boyer a vu, non pas sans raison, de la fermeté et de l'énergie dans la figure de Boucher, mais il n'en a pas assez remarqué, je crois, la finesse et la délicatesse de nature.

Jean Boucher, quelque temps au moins avant d'aller de

vie à trépas, avait fait un testament bien précieux pour sa biographie, car il nous fait savoir non-seulement les parentés du grand peintre que perdait Bourges, mais aussi ses amitiés.

M. le conseiller Duchapt a communiqué à M. H. Boyer, qui nous en a donné copie fidèle, le testament olographe de Jean Boucher, aujourd'hui déposé par M. Duchapt au musée du département.

« *Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit*, *amen*. — J'ay Jehan Boucher, peintre, demourant à Bourges, recongnoissant qu'il n'y a rien sy certain que la mort et sy incertain que l'heure d'icelle, ne voullant décéder sans disposer des biens que Dieu m'a prestés en ce monde, ay faict mon présent testament en la manière qui suit :

» Premièrement : je recommande mon âme à Dieu, mon Créateur et Sauveur, et le supplye très-humblement me voulloir pardonner mes faultes et péchés, et recepvoir mon âme en son Sainct Paradis, par le mérite de sa mort et passion et intercession de la très-glorieuse vierge Marye, sa mère, et des Saincts et Sainctes du Paradis, que je prie voulloir prier Dieu pour le salut de mon âme.

» Je veulx estre inhumé en l'esglise de St-Bonnet dans la chappelle que j'ay faict bastir, où mon corps sera conduict assisté des quatre mendiants, et pour le luminaire, ce sera à la volonté de mes héritiers qui donneront un sol à chascun pauvre qui se trouveront à l'issue de l'esglise, et se dira, incontinent apprès mon décedz, vigilles et trois grandes messes en la dicte église.

» Je donne aux Cappucins de ceste ville, la somme de deux cents livres, affin qu'ilz pryent Dieu pour mon âme.

» Je donne aux Jacobins de ceste ville, la somme de cent livres, affin qu'ilz pryent pour mon âme.

» Je donne aux Cordeliers de ceste ville, semblable somme de cent livres aux mesmes fins que dessus.

» Je donne aux Augustins de ceste ville mesme somme de cent livres à mesmes fins que dessus.

» Je donne aux Minimes de ceste ville mesme somme de cent livres, afin qu'ilz pryent Dieu pour mon âme.

» Je donne aux Carmes de ceste ville cinquante livres à mesmes fins que dessus.

» Plus, je donne à Charles Berault, Estienne Pinardeau et Pierre Chalineau et Charles Coillard, tous mes dessings et tailles douces, pour partager également entre eulx, et oultre, à chascun cent livres.

» Je donne aussy à Claude Durand, Claude Du Goy, peintres, et Daniel Prince, et Jehan Du Goy, marchands brodeurs, à chascun soixante livres, et oultre, audict Du Goy, brodeur, tous mes grands dessings faicts pour brodeures, auxquels M. Claude Brenault aura la moitié, et semblable somme de soixante livres.

» Je donne aussy à Nicollas Picard, mon boulanger, la somme de cent livres.

» Je donne à M. François Belineau et à sa femme, cent livres de pension par chascun an, leur vye durant, et aussy la somme de soixante livres à François Belineau, son fils, que j'ay nory en mon logis, et ce, de pension par chascun an, sa vye durant, et ce, en considération des bons offices reçuz des père et mère, de la preuve desquels je les relève.

» Je donne aussy à Gabrielle Roderon, ma servante, semblable somme de cent livres par chascun an, de pension, sa vye durant, qui demourera esteinte par sa mort, ne laissant point d'enfants, et ce, pour m'avoir bien servy ung long temps, et de la preuve desquels je la relève.

» Je veulx aussy avant tout partage ne dixtribution de laix, il soit faict ung fonds du plus clair de mon bien, pour payer avant tout les dictes pensions, y obligeant dès à présent tout mon bien.

» Je donne à Sagordet, sergent royal, la somme de six

cents livres, et à sa sœur Marie Sagordet la somme de trois cents.

» Je donne à Jeanne Boucher, ma cousine, veuve de feu Jacques Guyoneau, la somme de quinze cents livres.

» Je donne au cousin Garnier semblable somme de quinze cents livres.

» Je donne à ma cousine, sa sœur, Jeanne Garnier, femme du sieur Vailly, semblable somme de quinze cents livres.

» Je donne à Françoise Boucher, veuve de feu M. Monnicault, procureur, la somme de neuf cents livres.

» Je donne à ma cousine Catherine Boucher, femme de M. Estienne Pinette, advocat, la somme de quinze cents livres.

» Je donne à ma cousine Catherine Penot, femme de M. François Broé, docteur en droit, la somme de quinze cents livres.

» Je donne à mon cousin Pierre Penot, son fils, advocat, semblable somme de quinze cents livres.

» Je donne à Estienne Rongen, marchand orpheuvre, la somme de cent livres.

» Et pour le reste de mon bien, je fais mes seulz et universelz héritiers, messieurs Fauvre, le conseiller, et M. François Boucher, receveur des tailles, mes cousins, et leurs enfants après leur mort.

» Voulant et entendant qu'ilz paye tous mes dictz laix des constitutions que j'ay faictes, ou en argent, selon leur volonté et choix, sans déroger à la clause cy-dessus, touchant les trois pensions qu'ils payeront annuellement durant la vye de ceux que j'ay spécifiés, et après leur mort, le fonds se partira esgalement entre eux deux.

» Et pour exécution de mon testament, je prye mon cousin Rivière, l'institutaire, d'en prendre la paine, et de point en point, car telle est ma volonté, à qui je donne la somme de mille livres. En tesmoing de quoy j'ay signé le présent testament que j'ay escript, et veux et entenz qu'il sorte en son

plain et entier effect, renonçant par iceluy, à tous aultres testaments que je pourrois avoir faits.

» Faict par moy soussigné, le vingt-huitième jour d'avril mil six cent trente-deux.

» J. BOUCHER. »

Si l'école de Boucher ne tarda pas à s'éteindre dans le morne pays du Berry (Charles Berault mourut en 1642), sa famille, celle de son cousinage du moins, se perpétua dans une honnête médiocrité et existe encore, croit-on. « Il se trouve dans la liasse des donations et testaments, en faveur de l'église Saint-Bonnet, déposée aux archives du Cher, dit M. H. Boyer, sur une copie collationnée et datée de 1689, de l'acte de donation faite en 1631 par Boucher au chapitre de Saint-Bonnet, — un François Boucher, parent de notre peintre, mais sans autre désignation. C'est, à n'en pas douter, celui désigné dans le testament comme receveur des tailles. De la famille du peintre Jean, se prétendrait encore aujourd'hui Alexandre Boucher, le violoniste.

Plus heureux que tant d'autres artistes provinciaux, Jean Boucher n'a jamais été oublié de sa ville. Parmi les hommes célèbres de Bourges, dont on voit les portraits assez grossiers au Musée, se trouve celui de Boucher, par un peintre contemporain, sans doute un de ses élèves. Dans ce portrait, Boucher, un peu plus vieux que dans celui peint de sa main, n'a plus que peu de cheveux sur le sommet du front. Aussi n'est-ce point le modèle qu'a suivi M. Jules Dumoutet, pour le buste de Jean Boucher qu'il a sculpté en 1844, et qui est placé dans la salle basse du Musée provisoire.

A Paris, le nom de Boucher n'avait plus été prononcé depuis l'abbé de Monville que par les lointains échos du comte de Caylus et de l'abbé Grégoire. Pour moi c'est à M. Pr. Mérimée que je dois de m'avoir révélé, dans ses *Notes d'un voyageur en Auvergne*, les premières œuvres dont j'entendisse parler de l'habile maître berrichon.

LA CHAMBRE LESUEUR

DANS LE CHATEAU DE LA GRANGE

EN BERRY.

LA CHAMBRE LESUEUR

DANS LE CHATEAU DE LA GRANGE EN BERRY.

A M. VITET.

Vous vous êtes si bien emparé, monsieur, de la gloire et de l'œuvre d'Eustache Lesueur par la belle et complète étude que vous avez écrite sur lui, que tout ce qu'on trouvera désormais à dire de ce divin maître devra se rattacher à votre travail et n'en pourra plus être que la dépendance. C'est ainsi que les notes recueillies par moi sur quelques peintures de Lesueur que n'aurait pu d'ailleurs détailler votre description du *Cabinet de l'Amour*, viennent tout naturellement s'adresser à vous.

Que deviendront bientôt, monsieur, avec toute leur patience, les curieux, les *rechercheurs*, qui poursuivent l'histoire de notre peinture? Chaque jour éloigne de Paris quelque tableau des maîtres parisiens; chaque jour fait sortir de la ville où il consuma sa vie, et où seulement peut-être son nom est connu, quelque œuvre d'un artiste provincial; et cela sans qu'on en puisse accuser autre chose que le temps, l'occasion, une pensée généreuse de salut pour ces peintures; et cela aussi, hélas! sans qu'il en reste une trace, une piste à suivre pour les pauvres savants.

S'il est entre les plus illustres peintres français un maître

plus aimé, plus caressé pour sa pureté, son charme angélique, sa douce poésie, dont les œuvres aient été mieux connues, mieux comptées, plus enviées des amateurs, plus épiées des connaisseurs, depuis les tableaux du songe de Polyphile jusqu'à ceux inachevés de Saint-Gervais, n'est-ce pas Eustache Lesueur? Et voilà qu'une partie de son œuvre capitale, de ce *Cabinet de l'Amour*, dont il ne faut chercher le modèle ou l'égal en beauté, suivant certains doctes juges, ni dans la Rome de Raphaël, ni dans la Rome antique, mais dans les temps les plus sublimes de l'art grec, une partie considérable s'en retrouve aujourd'hui et à tout jamais scellée dans les murs dorés d'un château du Berry.

Loin, bien loin de l'hôtel Lambert, à soixante lieues de l'île Saint-Louis, dans ce magnifique château de La Grange, qui, du haut de sa colline, chargée de beaux ombrages, semble, jusqu'à la tour de Sancerre, qui lui fait horizon, ne regarder que ses domaines, M. le comte de Montalivet a décoré une chambre vraiment princière, des derniers morceaux que le *Cabinet de l'Amour* eût gardés de la main de Lesueur; et cette chambre éblouissante, qui aurait pu, comme à l'hôtel Lambert, « retenir le nom de l'*Amour*, parce que tout ce qui y est représenté a rapport à cette divinité », a mieux aimé s'appeler du nom du divin maître qui en avait peint les panneaux. L'écusson d'azur qui en surmonte la porte la nomme la chambre *Lesueur*.

Comment, écloses du pinceau de Lesueur, ces mythologies se sont détachées des parois de l'hôtel Lambert. et se sont venues appliquer à celles du château de La Grange, l'histoire en pourrait être longue, je vais essayer de la dire succincte:

Vous avez merveilleusement raconté, monsieur, le triste et palpitant combat que se livrèrent sur les murailles de l'hôtel Lambert, bâti à l'extrémité de l'île Saint-Louis, les deux génies rivaux de Lesueur et de Lebrun, qui venaient déjà de se mesurer à l'occasion des *mais* de N. D.; intéressante lutte, d'où dépendit certainement la destinée de l'école

française sous Louis XIV, et où ce ne fut point le génie, hélas ! mais la santé robuste qui fit la victoire. Trop souvent ainsi arrive-t-il que mort et justice ne sont point d'accord.

Plusieurs biographes ont répété que les peintures entreprises par Lesueur pour le président Nicolas Lambert de Thorigny, l'avaient occupé pendant neuf ans, et qu'elles étaient à peine achevées quand la mort le vint saisir à l'âge de trente-huit ans, vers les premiers jours de mai 1655 (1). Partant, il faudrait faire remonter à l'an 1646 le commencement des glorieux travaux où se signalèrent tant de grands peintres, François Périer, Romanelli, Patel, Swanevelt, Francisque Millet, Baptiste Monnoyer, et ce sculpteur Van Opstal pour lequel Lamoignon prononça son fameux plaidoyer sur la noblesse des arts. Mais vous avez pensé, monsieur, que Lesueur ne put y employer que trois ans. Neuf années eussent presque aisément suffi à cette immense tâche, qui, concentrée en trois ans, devait épuiser son génie et son corps ; et de fait Lesueur en mourut. D'autre part, Lebrun n'était arrivé d'Italie qu'en 1648, et l'on peut fixer à 1650 la construction de l'hôtel Lambert par Louis Levau.

Lebrun avait réservé toutes ses forces pour la galerie d'Hercule, où il a laissé, en effet, un plafond supérieur en composition et en exécution à ses galeries de Versailles.

Lesueur eut la charge morale de tout le reste, et dans tout le reste aussi règne-t-il. Aujourd'hui encore que, dans cet hôtel Lambert, il ne demeure pas peut-être vingt pieds carrés de murailles couverts par son pinceau, on ne sent que lui, son idée, sa direction ; on ne prononce que son nom. Bien

(1) Eustache Lesueur, je n'ai mot à dire de plus de sa vie, était né à Paris en 1617. Son père, Catelin Lesueur, sculpteur assez médiocre, originaire de Montdidier en Picardie, mit Eustache dans l'atelier de Simon Vouet, où il se trouva compagnon de tous ces habiles artistes qui organisèrent l'Académie royale de Peinture et Sculpture, et fondèrent par son moyen l'école proprement parisienne.

d'autres grands peintres pourtant, et plus choyés par les puissants, furent appelés à concourir à son œuvre : mais ce qu'ils y laissèrent, ce furent des lignes et des couleurs ; ce qu'y appliqua Lesueur, ce fut sa pensée et son âme.

Outre les ornementations et même les grandes compositions dont il dirigea l'ensemble ou dont il donna le dessin, Lesueur exécuta de sa propre main :

1° Dans un renfoncement cintré, au bas du charmant escalier de Levau, un Fleuve et une Naïade, peints en grisaille, et que l'on a peine à reconnaître aujourd'hui, tant il a été dégradé par l'humidité sans doute. Déjà, du temps de Dargenville le fils, ce morceau avait été entièrement retouché.

Puis, le célèbre cabinet des Muses, dont le plafond et les cinq tableaux appartiennent aujourd'hui au Louvre. Notons ici une curiosité peu connue, c'est que les paysages qui servent de fonds à ces cinq tableaux, où se voient les Muses, sont de la main de Laurent de Lahyre, confrère de Lesueur à l'atelier de Vouet ; — puis, le cabinet de l'Amour ; — puis, dans le comble de cette belle maison, le cabinet des bains, qu'il décora de cinq tableaux en grisailles.

Puis, que sais-je, encore ? A côté de ces mythologies, il eut à représenter, dans d'autres camaïeux, l'histoire de la Vierge, dont un riche amateur, le regrettable M. Wilson, possédait un panneau représentant l'Adoration des Bergers : et dans le reste, son invention et sa main sont un peu partout.

Aujourd'hui, quand on visite l'hôtel Lambert, appartenant à M. le prince Czartoriski, on n'a plus rien à chercher dans le cabinet de l'Amour, plus rien, que peut-être quelques médaillons d'un bien beau style ; dans le cabinet des Muses, peut-être encore pourrait-on lui attribuer une déification d'Énée et un Ganimède choisi pour échanson par Jupiter, peintures du plafond de la salle inférieure qui précède le cabinet de l'Amour.

Et la Diane sur son char, précédée du Point du jour, qui a été gravée dans l'ouvrage de Bernard Picart.

L'hôtel Lambert, après la mort du président de Thorigny, en 1729, fut acquis par le marquis du Châtelet, mari de la célèbre amie de Voltaire; plus tard, il passa entre les mains du fermier général Dupin, arrière-grand-père d'une autre femme philosophe plus célèbre encore que Mme du Châtelet, la baronne du Devant, Georges Sand; enfin ce précieux petit palais était la propriété de la famille de Mme de la Haye, quand le Roi, jaloux de l'hôtel Lambert, désira faire de ses plus belles peintures l'ornement du muséum qu'on préparait au Louvre. Cette famille s'empressa de les offrir au Roi. Une heureuse préoccupation de conserver les chefs-d'œuvres de l'art français se manifestait depuis quelque temps. La superbe Descente de croix, de Jouvenet, qui périssait dans l'église des Capucins, en fut retirée par le Roi, et donnée en garde à l'Académie de Peinture et Sculpture. Les tableaux de la Vie de Saint Bruno, par notre Lesueur, avaient été mis sur toile et restaurés en 1776 (1). L'année suivante, en 1777, M. D'Angevilliers acheta, pour le compte du Roi, les peintures du salon de l'Amour et du cabinet des Muses, peintes la plupart sur plâtre; elles menaçaient de se dégrader, il fallut les transporter sur toile. D'Argenville, dans son Abrégé de la Vie des peintres, dit que les dix-huit morceaux du plafond de l'hôtel de Bouillon, autres peintures de Lesueur, étaient dans des compartiments dorés, et le sieur Riario, Italien, les avait enlevés de dessus le plâtre pour les remettre sur toile. Peut-être fut-ce le même Riario qui fut chargé du délicat rentoilement des peintures de l'hôtel Lambert.

En 1809, dans la même année où l'Empereur l'appela au

(1) Bachaumont raconte que la galerie de Saint-Bruno fut achetée aux Chartreux, en 1776, par M. de Maurepas pour le Roi. Les trente-deux tableaux furent payés 6,000 livres chacun, ensemble 132,000 livres. En outre, on s'engageait à faire exécuter des copies pour le couvent.

ministère de l'Intérieur, M. le comte de Montalivet fit l'acquisition de l'hôtel Lambert, qu'il ne vint habiter d'ailleurs qu'en 1814 et en 1815, lorsqu'il se fut retiré des affaires publiques. Il l'abandonna vers 1816, pour venir vivre en Berry, dans son château de La Grange.

Louis XVI, par bonne volonté pour les peintures de Lesueur, avait commencé une salutaire dévastation de l'hôtel Lambert. Il s'était fait la part du lion, puisque du premier coup il lui enlevait ses plus considérables merveilles : douze grandes compositions de Lesueur, et de plus encore des Romanelli et des Périer. Il était certain qu'après cette première attaque, faite de main royale, les murailles de l'hôtel Lambert n'avaient plus rien d'inviolable, et devaient presque de la reconnaissance à qui sauverait quelqu'un de leurs panneaux dédaignés des yeux et maltraités du temps, et qui, hélas! par le goût terrible qui courait alors, pouvaient tout craindre, même le badigeonnage.

Un précieux inventaire des peintures de l'hôtel Lambert avait été composé, par bonheur, dans le temps de sa plus complète splendeur ; et cet inventaire avait été fait à la fois par la plume et par le burin. — Bernard Picart avait fait, avant 1710, époque à laquelle il quitta la France pour aller vivre désormais et mourir en Hollande, des dessins très-achevés de tous les morceaux les plus considérables peints chez M. de Thorigny par Lesueur et Lebrun. Il en grava lui-même une partie, et confia le reste à l'habileté de Surugue, de Duflos, Dupuis, Desplaces et autres. En 1740, Gaspard Duchange, graveur du Roi, donna une nouvelle édition de ce recueil d'estampes sous le titre suivant : *Les peintures de Charles Lebrun et d'Eustache Lesueur qui sont dans l'hôtel du Chastelet, cy-devant la maison du président Lambert, dessinées par Bernard Picart et gravées tant par lui que par différents graveurs. L'on y a joint les plans et les élévations de cette belle maison avec sa description et celle de tous les sujets qui sont représentés dans les tableaux.*

La description étendue qui se trouve en tête de cette édition, et les jolies vues perspectives de la galerie d'Hercule, du cabinet des Muses, et du cabinet de l'Amour, dessinées avec soin par Bernard Picart, nous ont sauvé presque entièrement la magnificence première de l'hôtel Lambert, et sans elles le travail que j'ai entrepris eût été vide et inutile ; elles donnent la logique et l'harmonie de la pensée de Lesueur ; grâce à elles, le plafond de l'Amour, au Louvre, et les panneaux inférieurs, au château de La Grange, ont conservé leur unité.

Quand nous étions à Rome, nous promenant à pleine journée dans le Vatican et dans les Loges, nous fûmes d'abord, il m'en souvient, très-piqués de voir nos pas épiés par les gardiens du palais, qui, dès que nous flairions d'un peu près le mur, s'approchaient de nous et nous observaient avec défiance. Puis l'un d'eux pourtant nous expliqua que leur consigne leur défendait sévèrement de laisser jamais un étranger visiter seul ces splendides murailles, parce qu'on avait surpris plus d'une fois des touristes anglais grattant, taillant et sciant la pierre avec leurs couteaux, pour mettre dans leur poche et emporter dans leur île une fleur, un oiseau, une tête de chimère, peints de la main de Raphaël, — riche et envié souvenir de leur voyage à Rome. N'était-ce pas une manie d'hérétique vraiment damnable? Oui, il y a impiété à mutiler l'ensemble d'une œuvre précieuse, en la décomplétant, en en dispersant les morceaux ; le pauvre hôtel Lambert a souffert ces mutilations impies : et c'est par l'une d'elles sans doute qu'en était sorti le panneau que j'ai dit appartenir à M. Wilson, et qui faisait partie de la suite que Lesueur avait dessinée là sur l'histoire de la Vierge. Le hasard me fit entrevoir cette peinture chez Haro, le restaurateur de tableaux, aux soins duquel elle était confiée. C'était un camaïeu peint à l'outremer, et représentant l'Adoration des Bergers. On retrouvait dans la figure de la Vierge et dans celle de la femme qui, debout entre deux bergers se proster-

nant, apporte sur sa tête un panier où se voient des colombes, la délicieuse simplicité de types et de mouvements, et ces formes allongées si pures et si pieuses que l'on adore dans les peintures sacrées de Lesueur, peintes vers le même temps pour l'abbaye de Marmoutier-lez-Tours. Cette suite de Lesueur a certainement été dispersée; car ce morceau était isolé et en assez mauvais état. Il avait été peint sur trois planches qu'on resoudait; les compositions étaient encadrées d'ornements que Lesueur avait dessinés en or ombré de bitume. Que diront, les uns loin des autres, ces pauvres camaïeux, exécutés largement comme il convient à une décoration?

Quand on a l'intelligence de la beauté d'une peinture et qu'on la veut sauver de ruine, on n'en emporte point un pied, une main, une tête, on emporte la composition dans son ensemble: c'est ce que comprit M. le comte de Montalivet. Avant d'abandonner l'hôtel Lambert, il se prit de pitié pour les humbles débris du cabinet de l'Amour, singulièrement ravagé depuis quarante ans, et les miettes les plus dédaignées du génie de Lesueur lui parurent bonnes à ramasser; il les fit détacher avec soin, et les emporta sans plus tarder dans ce château de La Grange qu'il voulait enrichir de tout ce qu'il aimait.

Voici le moment venu de dire ce qu'avait été le cabinet de l'Amour. La *description* qui précède le recueil de 1740 en parle ainsi:

« Le magnifique lambris doré dont est revêtu le cabinet de l'Amour est partagé, dans sa hauteur, en deux parties égales par une corniche qui circule tout au pourtour du cabinet. Depuis le dessus du parquet jusqu'à la hauteur de sept à huit pieds, ce lambris forme différents panneaux dont huit renferment des paysages par Herman Van Swanevelt et Patel (Hermann Swanevelt, le disciple le plus immédiat de Claude Lorrain, était arrivé à Paris en 1645; la *vue de l'intérieur du cabinet de l'Amour*, dessinée par B. Picart, me donne à croire, par la composition de ces paysages, que les

quatre plus grands enchâssés en carré étaient de Swanevelt ; et les quatre en ovale seraient de Patel) ; et LES AUTRES PANNEAUX, AINSI QUE LES PILASTRES MONTANTS, SONT REMPLIS D'ORNEMENTS ET DE FIGURES D'AMOURS TENANT LES ARMES DES DIEUX, QUI SONT PEINTS PAR LESUEUR AVEC BEAUCOUP D'ESPRIT. — De grands tableaux au nombre de cinq occupent la partie supérieure du lambris ; les sujets sont tirés de l'Iliade et de l'Énéide, et ils sont peints par François Perrier, par Jean François Romanelli et par d'autres maîtres. On se contentera d'en indiquer ici les sujets. Dans les deux qui sont aux côtés de la cheminée, l'on voit le sacrifice d'Iphigénie et la déification d'Énée ; les deux plus grands en face des fenêtres représentent la défaite des Harpies et le médecin Japis guérissant Énée de sa blessure (ce tableau décore aujourd'hui la grande galerie du Louvre, voir le n° 438 du nouveau catalogue); le cinquième, qui fait face à la cheminée, a pour sujet Vénus qui donne des armes à Énée. — Les tableaux qui sont au-dessus de la cheminée et de la porte d'entrée représentent, le premier : l'Amour qui, après avoir désarmé Jupiter, descend des cieux pour embraser l'univers ; et le second, l'enlèvement de Ganymède : ces deux morceaux sont de Lesueur... ; mais ce qui mérite le plus d'attention dans ce riche cabinet, sont certainement les peintures du plafond, dans lesquelles on ose presque assurer que Lesueur s'est surpassé lui-même, tant par l'élégance du dessin que pour la fraîcheur du coloris; elles consistent en cinq tableaux. »

Le monde entier connaît ces cinq tableaux ; ils décorent le Louvre, qui les garde avec jalousie ; c'est l'honneur de l'École française; c'est l'une des plus complètes merveilles que puisse montrer la peinture en aucun pays. Ils ne seront jamais plus sans doute, groupés dans l'ordre qu'ils occupaient au plafond du cabinet de l'Amour ; c'est pour cela qu'il ne me semble pas indifférent d'en donner, d'après le recueil précité, la description et le sens allégorique.

« Le premier, qui occupe le milieu du plafond, est logé

dans un renfoncement, et l'on y voit l'Amour qui vient de naître. Une des Grâces le présente à sa mère, qui paraît oublier ses douleurs en voyant la beauté de cet enfant; les deux autres Grâces sont auprès d'elle; une la soutient, et l'autre témoigne par son admiration l'intérêt qu'elle prend à la joie de Vénus. Au-dessus de ce groupe, l'Heure de la naissance personnifiée répand des fleurs sur les divinités. Dans le deuxième tableau, du côté de la cheminée, Vénus présente son fils à Jupiter; Junon, Neptune et Diane accompagnent ce Dieu. L'expression de ces divinités semble nous indiquer qu'elles prévoient déjà le trouble et les alarmes que l'Amour causera dans les cieux, sur la terre et sous les eaux. — L'on voit, dans le troisième, Vénus irritée contre l'Amour, qui s'échappe de son berceau et se réfugie dans les bras de Cérès. Cette déesse le reçoit avec affection, et le petit dieu se jette à son sein : ce qui nous figure, d'une manière simple, que l'Amour ne peut se passer du secours de Cérès. Une nymphe, qui est auprès de cette divinité, semble marquer par sa rêverie le danger qu'il y a de protéger l'Amour. — L'Amour assis sur une nuée recevant les hommages de Mercure, d'Apollon et de Diane, fait le sujet du quatrième tableau. — Le cinquième, au-dessus des fenêtres, représente l'Amour tranquille, et qui, assuré de son pouvoir, ordonne à Mercure de l'annoncer à l'univers; le fils de Vénus s'appuie tendrement sur la déesse de la Jeunesse et sur celle de la Beauté comme étant les soutiens de sa puissance. »

Les formules banales de l'enthousiasme ne se sont pas seulement épuisées sur ces compositions de Lesueur ; mais les critiques, même les plus ingénieux, les plus intelligents, n'ont quasi su comment analyser la sublime simplicité de génie qui remplit ces mythologies. Je ne citerai que deux écrivains modernes; ce qu'ils diront des peintures du plafond s'appliquera avec une égale justice aux panneaux inférieurs, délicieux complément de la pensée de Lesueur.

« Rien ne peut donner, avez-vous dit, Monsieur, dans votre

étude, une plus juste idée de l'admirable organisation de Lesueur, rien ne fait mieux connaître la souplesse de son esprit et son aptitude à percevoir la beauté sous toutes ses formes, que les charmantes et si nombreuses compositions créées par lui pour cet hôtel Lambert. Son imagination presque dévote accepta sans restriction, quoique avec une chaste réserve, toutes les données de la mythologie ; il semblait qu'il voulût frayer la route à Fénélon pour passer du cloître dans l'Olympe, en lui apprenant comment on peut mêler au plus sévère parfum d'antiquité cette tendresse d'expression et cette sensibilité pénétrante qui n'appartient qu'aux âmes chrétiennes. Aussi, vous ne trouvez dans ses figures de dieux et de déesses ni les sévérités de la statuaire antique ni les mignardises des danseuses de ballets ; c'est un type à part, une forme qu'il a trouvée, et qui n'a pas seulement l'attrait de la nouveauté, mais le charme d'une douce pureté de lignes, constamment unie à la grâce de l'expression. »

« Trois genres de mérite, la pureté, la sobriété, la tranquillité, dit M. Charles Lenormant dans sa savante biographie de François Gérard, n'ont pu abandonner la peinture antique, même quand elle poussait le plus loin la force ou la recherche. Le calme est dans la douleur de la *Niobé*, dans les angoisses du *Laocoon* comme dans la langueur de l'*Amour grec*. Les trois qualités que je viens de rappeler brillent dans le salon de l'hôtel Lambert plus que dans aucune peinture moderne. En vain le choix des accessoires trahit-il l'inexpérience du peintre ; en vain l'expression céleste des têtes montre-t-elle, comme dans Racine, un mélange d'Homère et de la Bible, de Sophocle et de l'Évangile. Lesueur, qui n'avait pas vu l'Italie, a deviné la Grèce ; il a recueilli comme un parfum de l'Ionie laissé sur notre sol par les colons Phocéens. Raphaël, lui-même, n'avait pas été si loin dans cette voie... »

Si dans les lignes qui précèdent, deux plumes délicates et exercées ont indiqué plutôt que fait toucher les hauteurs inaccessibles où s'est élevé le génie de Lesueur, c'est que le

charme et la beauté suprême sont les choses du monde les plus indéfinissables.

Me voici enfin, après bien des détours, face à face avec ces *panneaux et pilastres montants, remplis d'ornements et de figures d'Amours tenant les armes des Dieux, peints par Lesueur avec beaucoup d'esprit.* Regardons-les d'abord où Lesueur les avait peints et placés; puis nous les suivrons à La Grange, où si bel honneur les attendait après deux siècles.

Sous le pontificat de Léon X, on découvrit à Rome, parmi les ruines du palais de Titus, quelques chambres peintes entièrement en petites figures *grotesques*, dont les idées étaient si variées, si fertiles et si bien raisonnées, qu'elles fixèrent l'attention de tout le monde et particulièrement des artistes de ce temps-là. Ces chambres étaient sous terre, et couvertes soit des débris d'autres édifices, soit du rehaussement du terrain qui était à l'entour. Elles furent considérées par cette raison, non comme des chambres, mais plutôt comme des grottes et des cavernes; c'est pourquoi ce genre de peinture prit le nom des lieux où il fut découvert et fut appelé *grotesque*. Raphaël et Jean d'Udine, son élève, furent les premiers qui s'empressèrent d'aller étudier les chambres ou grottes du Palais de Titus.

Ainsi, à propos des *loges* de Raphaël, a-t-on raconté l'origine de cette ornementation savante dont les élégants motifs ont été empruntés à la mythologie antique. Mais en aucun temps la peinture et les arts n'ont pu se passer d'ornements analogues, et on trouve dans la décoration des Missels gothiques une variété infinie de délicats linéaments mêlés de figurines. Ludius, qui vivait du temps d'Auguste, fut le premier qui exécuta à Rome ce genre d'ouvrages qui, sans doute, ne fut pas inconnu dans la Grèce, où l'on sait que les Romains puisèrent les sciences et les arts.

Au seizième siècle, dans les années qui suivirent Raphaël, on voit chez beaucoup de graveurs allemands, les sujets sacrés de la vie du Christ entourés d'arabesques ou grotes-

ques; mais il y faut plutôt reconnaître l'ancienne tradition d'ornements des enlumineurs gothiques que la nouvelle science entrevue dans les ruines du palais de Titus. Raphaël donc ressuscita et remit en honneur dans la peinture ce genre des arabesques, si favorisé de l'ancien monde romain, que toutes les chambres de Pompéi en sont surchargées; il faut voir outre le Vatican, pour se faire une juste idée de la finesse et de l'élégance des arabesques que Raphaël enseigna à son école immédiate, les beaux vitraux de la bibliothèque Laurentienne à Florence, dessinés par Jean d'Udine; mais Raphaël interpréta la mode antique avec le sentiment fin et élégant de son siècle, celui de la *Renaissance*, tandis que David et son école, ramenant de nouveau à ce style, il y a cinquante ans, l'ornementation pittoresque, n'a pas été plus heureux comme justesse de sentiment dans l'interprétation des arabesques antiques que dans l'interprétation des fresques et des statues romaines.

Lesueur ayant à décorer le plus bas panneau du lambris du cabinet de l'Amour, ne voulut point le charger de peintures qui, par leur importance et leur lourdeur, retinssent l'œil en bas, l'empêchassent de s'élever par une naturelle gradation du plancher aux paysages de Swanevelt et de Patel, de ces paysages aux compositions historiques de Romanelli et de Périer, et de là enfin au superbe poëme de ce plafond qui devait être la gloire de Lesueur et de l'hôtel Lambert.

Des arabesques servaient admirablement cette pensée par leur légèreté et par la dispersion de leurs figurines; mais encore le génie de Lesueur sut-il s'approprier ce genre en le maniant par sa raison et en l'adaptant, avec un charmant bonheur, à l'ensemble de décoration.

Je n'entends point faire, au profit de Lesueur, le procès à Raphaël, le peintre des peintres. Cependant, dans les arabesques du Vatican, Raphaël ne suit que son caprice; encore le caprice n'est-il pas le sien. Il tâche tant qu'il peut à se rap-

peler les figurines et les enroulements du palais de Titus ; il entremêle les trois Parques païennes et les trois Vertus théologales de notre religion. Jupiter, Vénus, les Grâces, Bacchus, les Centaures, les Amours, les Tritons, les Satyres, toute la Mythologie est en jeu dans ce coin du Vatican. Lesueur puise bien, lui aussi, ses motifs d'ornements à la même source; il emprunte à Raphaël, ou plutôt à l'antique, des pavillons à glands, des trophées, des oiseaux et des fleurs ; mais chez lui, ces caprices, ces folies d'imagination ont leur but et leur raison et concourent à l'idée, une, entière, du cabinet orné : la puissance et les victoires de l'Amour. Ses armes, ses symboles, les attributs de ses vaincus, sous tout aspect paraissent et reparaissent. Tout le chante triomphant, et rien ne célèbre que lui. — De telles païennetés couvrant des murailles qui supportent le sublime plafond où Raphael lui-même avait peint tout l'ancien Testament; de telles païennetés étaient moins séantes, ce me semble, et moins en leur lieu, dans le palais du Pape que dans le *cabinet de l'Amour*. D'ailleurs, — n'est-ce pas une impiété à dire? — je ne trouve point dans les figurines que relient les arabesques de Raphaël l'admirable simplicité de caractère et de mouvement que je vois dans celles de Lesueur.

Où Lesueur avait-il appris l'art des arabesques? Vouet et Lebrun en faisaient très-sobrement usage dans leurs décorations, bien que chacun d'eux ait eu un élève, l'un Charles Errard, l'autre Claude Audran, dont cet art particulier fit de leur vivant la renommée et la fortune. On en trouverait sans doute dans les traditions de l'école de Fontainebleau, mais j'aime mieux croire que les arabesques de Lesueur lui sont venues directement de Rome, par l'entremise du grand Poussin. Ce n'est pas que la mythologie de Lesueur fût celle du Poussin. Le Poussin était poursuivi et gouverné dans ses compositions mythologiques par la vue constante des bas-reliefs antiques et de *la Noce Aldobrandine*. Lesueur, libre à Paris de cette tenace influence, suivit, pour créer son Olympe,

sa chaste fantaisie. Si les lettres du Poussin à Lesueur, bien autrement précieuses que celles du Poussin à Chantelou, si ces lettres à Lesueur, auquel Poussin avait soin de joindre presque toujours quelques dessins de figures antiques qu'il avait faits à son intention et dont il lui développait les beautés, si ces hautes instructions sur la peinture rédigées par Nicolas Poussin pour Eustache Lesueur, avaient été conservées par la famille de ce dernier, sans doute y trouverait-on quelques pages d'arabesques, copiées d'après l'antique ou Raphaël, et que Lesueur interpréta à distance en lui donnant la sobriété solide, dont il avait besoin, pour encadrer ses mythologies accessoires.

La vue de l'intérieur du cabinet de l'Amour, dessinée et gravée par B. Picart, fait mieux que la plus minutieuse et la plus habile description écrite, comprendre l'ensemble de ce fameux cabinet, la disposition de ses parties, et la proportion que chaque système de décoration occupait dans cet ensemble. Grâce à elle, nous avons pu, ayant d'ailleurs compté et mesuré à La Grange les panneaux d'arabesques peints par Lesueur, en reconstituer l'arrangement avec certitude. Ainsi, l'on voit par cette estampe que chaque Amour formant pilastre entre les paysages de Swanevelt et de Patel, n'était que l'Amour triomphant du Dieu, que dans le panneau le plus bas, au-dessous des paysages, il frappe ou menace de ses flèches. Des larges panneaux inférieurs que je vais décrire, l'on reconnaît en effet fort distinctement les suivants dans la gravure de Picart : l'Amour arrachant les dents au tigre de Bacchus, l'Amour avec son zodiaque entre Apollon et Daphné, l'Amour ayant l'arc tendu contre Neptune; et près de la porte à gauche, l'Amour dardant sa flèche contre Junon; puis fort distinctement aussi reconnaît-on au-dessus à droite de chacun de ces panneaux, l'Amour triomphant de chacune des Déités précédentes, et jouant avec leurs dépouilles. La dimension des autres panneaux et la forme du cabinet nous ont dit le reste : voici donc en leur ordre la description com-

plète de ces peintures de Lesueur qui nous intéressent; le spectateur doit se supposer adossé entre les fenêtres du cabinet, d'où, suivant l'estampe de Picart, il verra, dans le fond à droite, la cheminée, sur cette cheminée, une glace qui ne s'élève que jusqu'à la hauteur des compositions historiques de Romanelli et de Fr. Perier; — et au-dessus de cette glace est le tableau rond de Lesueur représentant l'Amour qui a dérobé le foudre à Jupiter. En deçà de cette cheminée, à droite du spectateur, l'Amour, assis entre deux thyrses, sur le tigre de Bacchus, lui a ouvert la gueule et va lui arracher la langue ou les dents; Bacchus et Ariane, jeunes et charmants tous deux, se retournent comme pour demander grâce pour l'animal qui leur est consacré. Aux deux coins supérieurs du panneau, pendent des coupes et toutes sortes de vases à boire. (Hauteur du panneau, 43 centimètres; largeur, 95 centimètres.) — L'Amour triomphant de Bacchus est couronné de pampre, porte le thyrse; au-dessus de sa tête, des perroquets béquettent des grappes de raisin; il est supporté par un animal que je crois vouloir être son tigre, et dont le corps est coupé aux yeux de qui regarde par une guirlande de grappes et de feuilles de vigne.

Le lambris qui fait face au spectateur est ainsi ordonné, de droite à gauche :

Dabord paraît un petit cadre d'arabesques représentant, dans une espèce de cible rouge, un cœur percé de deux flèches. (Hauteur, 43 centimètres; largeur, 38 centimètres.)

Puis l'Amour sur le globe bleu de l'univers et soutenant le cercle du zodiaque, qui le désigne sans doute comme maître en toute saison, est assis entre Apollon et Daphné; Apollon, qui se retourne vers l'Amour, joue de la cithare et semble chanter la gloire du petit Dieu. Daphné, le dos tourné à l'Amour, arrange un bouquet avec les fleurs éparses dans la draperie qui recouvre ses genoux. (Hauteur, 41 centimètres; largeur, 81 cent.) — Dans le pilastre au-dessus, l'Amour vainqueur d'Apollon, entre deux torches flamboyantes, son

arc au poing, et prenant une flèche dans son carquois, est couronné de lauriers, et sur sa tête sont suspendus en trophée des instruments de musique.

L'Amour, debout devant son temple, a tendu son arc et va lâcher la flèche contre Neptune, qui, de colère ou d'effroi, fait sur le char où le traînaient ses chevaux marins, un mouvement furieux. A la gauche du panneau, Thétis, toute gracieuse, se laisse doucement porter par ses dauphins à queue tourmentée. (Hauteur, 43 centimètres; largeur, 1 mètre 28 centimètres.)—L'Amour, victorieux de Neptune, tient de la main droite la rame, et de la gauche le trident; au-dessous de lui, de petits Tritons jouent avec des perles et du corail.

Puis sans doute venait le Mercure; l'Amour, entre Diane et lui, se retourne contre Mercure, et s'apprête à tendre son arc contre le Dieu de l'éloquence. Diane effrayée fait un mouvement en arrière. (Ce panneau a même dimension que celui de l'Apollon). — Le pilastre qui le rappelle représente l'Amour embouchant la double flûte de Mercure; derrière lui, entre ses jambes, est le coq d'Hécate chantant; au-dessus de sa tête, le caducée.

Ce lambris devait finir comme il avait commencé, par un trophée d'arabesques : celui peut-être représentant sur une enclume le marteau et les tenailles avec lesquels Vulcain forge les armes de l'Amour.

Le bas lambris de gauche était occupé, au delà de la porte, par un panneau représentant l'Amour sur son trône, qui va frapper de sa flèche Pluton reconnaissable à son sceptre à deux dents. Proserpine, à droite, tient une grenade ouverte. Sur les arabesques de chaque côté, une chauve-souris. (Hauteur, 41 centimètres; largeur, 81 cent.) — L'Amour, triomphant de l'Enfer, s'appuie sur le sceptre de Pluton : il a sous les pieds le Cerbère à trois têtes; et au-dessus de sa tête, le hibou et les serpents des Furies qui expirent suspendus par la queue.

Puis enfin vient le maître des Dieux. L'Amour, devant le

portique de son temple, va lancer de toute la force de son arc une flèche contre Junon, qui lui tourne le dos et caresse son paon ; à gauche, assis de même sur les degrés du temple, Jupiter, la jambe passée sur le dos de son aigle, se retourne pour voir faire l'Amour. La main droite de Jupiter est appuyée sur un médaillon d'Auguste suspendu aux arabesques, figure qui représente la puissance. (Hauteur, 43 centimètres; largeur, 1 mètre 37 centimètres.) — L'Amour, vainqueur de Jupiter, a l'aigle sous ses pieds; il tient le foudre de sa main droite et de la gauche son arc.

Deux autres panneaux avec leurs pilastres décoraient certainement la quatrième face du cabinet où les fenêtres s'ouvraient sur la rivière de Seine : leur sujet même indique assez cette place. — Le plus grand se trouvait entre les deux fenêtres. L'Amour assis sur son trône a décoché, en souriant, une flèche contre Pan, qui, à demi couché dans les roseaux, joue de la flûte à sept tuyaux ; un héron se dresse auprès de lui. A gauche, de l'autre côté de l'Amour, est assise une femme, Syrinx peut-être, qui fait tomber dans sa draperie quelques fleurs de deux couronnes suspendues : aux pieds de cette femme l'on voit une source sortir d'une urne, et un héron parmi les roseaux. En haut, tombent des arabesques les deux couronnes que j'ai dites et des pipeaux. (Hauteur, 43 centimètres; largeur, 1 mètre 8 centimètres.)

L'autre panneau représente une Galathée seule, entre les deux Dauphins qui traînent son char marin, et retenant à deux mains son voile que le vent a tendu sur sa tête. (Hauteur, 43 centimètres ; largeur, 59 cent.) — Je ne sais auquel du Pan ou de la Galathée il fallait attribuer le pilastre qui représente l'Amour vainqueur, lançant une flèche en l'air ; il est entre deux rangées de coquillages ; au-dessus de sa tête, au-dessous de ses pieds, des dauphins. Il semble cependant mieux appartenir à la Galathée.

J'ai dit que chaque Amour triomphant couvrait le pilastre intermédiaire de deux paysages. (La dimension de chaque

pilastre était celle-ci : hauteur, 83 centimètres; largeur, 18 centimètres.)

Mais ce pilastre n'était que la continuation d'un autre un peu plus large qui séparait les panneaux inférieurs, où j'ai décrit l'Amour attaquant et tourmentant les Dieux; et sur ces bas pilastres, il n'était peint que des trophées d'armes et d'attributs de l'Amour et des Dieux.

L'on doit supposer que deux autres petits panneaux d'arabesques seules, de même dimension que les deux qui terminaient la droite et la gauche du grand lambris, décoraient, juste en regard, les deux extrémités du lambris des fenêtres. — L'un représente un trophée d'armes : un casque, une cuirasse, des drapeaux, un carquois, des épées; — l'autre, entre deux lampes qui pendent allumées, un écusson où l'on voit figuré un vêtement suspendu.

Monsieur de Montalivet fit encore détacher quelques autres charmants panneaux du cabinet de l'Amour, et qu'il eût été bien coupable en vérité d'abandonner ainsi loin de leurs frères qui partaient. Je citerai d'abord deux ravissants morceaux pour la finesse du pinceau et la beauté du style; ce ne sont pourtant que des figurines séparées par des arabesques dans un panneau qui s'élance en hauteur : une Diane, et le Temps courbé sous un médaillon. Lesueur avait répété ce délicieux panneau, en retournant les figures.

Puis quatre paires de panneaux fort différentes de sujets, mais ayant la même proportion : 49 centimètres de haut, sur 23 de large. J'imagine que ces panneaux devaient couvrir les portes du cabinet de l'Amour : ce sont deux belles figures de Renommées volant fièrement avec une trompette en chaque main; puis quatre petites figurines de femmes assises chacune en son cartouche : la première écrit sur une tablette appuyée sur son genou; la seconde, à grandes ailes, tient de la main droite un compas, et de la gauche soutient sur son genou un globe qu'elle va mesurer; la troisième est une fileuse, et la dernière une femme versant à boire dans une coupe; tout

cela d'un fort grand caractère. Mais il faut admirer surtout deux figures de Fleuve d'une hauteur de style vraiment superbe. La plus jeune se présente de profil, sa pose est d'une simplicité triste et presque solennelle; l'autre est un vieux Fleuve à barbe blanche onduleuse, couronné de roseaux flottants, qui soutient, demi-couché, son urne de sa main droite, et dont la main gauche tient une rame et s'appuie sur elle. Ce vieux Fleuve est un digne pendant et très-puissant au jeune Fleuve, que je préférerai pourtant pour la simplicité et le délicieux sentiment. — Ces Fleuves, comme la Galathée, comme le Pan et Syrinx dans les roseaux, étaient motivés par le voisinage des fenêtres d'où l'on regardait passer la Seine.

Enfin d'autres figures d'Amours, de ceux formant pilastre, furent aussi détachées et vinrent à La Grange.

M. le comte de Montalivet, en digne fils du ministre de l'Empire, s'est occupé, dans ces dernières années, de faire aux merveilles de Lesueur la place qu'elles méritaient. Il les avait, dès sa prime jeunesse, connues et aimées à l'hôtel Lambert, il les voulut fêter à La Grange. Eh ! qui ne voudrait se faire suivre partout dans sa vie de ces antiques décorations de la maison paternelle, que nos premiers regards d'enfant ont caressées! — M. le comte de Montalivet conçut donc et fit exécuter la Chambre Lesueur dans son château du Berri.

Mais quelques panneaux couvrant à peine le quart du lambris dans le cabinet de l'Amour, ne pouvaient suffire à remplir toute la Chambre Lesueur au château de La Grange, à peu près aussi grande que le cabinet de l'hôtel Lambert; d'ailleurs, les dispositions de murailles n'étaient plus les mêmes; partant il devenait impossible de conserver aux peintures de Lesueur leur coordonnation primitive. Par bonheur leur sens philosophique n'est presque pour rien dans la haute valeur de ces sortes de mythologies. M. de Montalivet fit distribuer ingénieusement sur les lambris de la Chambre les panneaux dispersés, et choisit pour compléter

l'ornementation de Lesueur -- le choix était difficile, bien hardi qui accepterait la tâche, — il choisit M. Alaux : c'était avoir la main plus heureuse qu'on n'eût imaginé.

Une pensée vient de suite à qui regarde les panneaux peints par M. Alaux. — M. Alaux a été chargé de restaurer Fontainebleau; il y a travaillé fort longtemps, il s'en est pénétré; il a fait là du Primatice, un peu malgré lui peut-être, mais point malheureusement à mon gré. L'école de Vouet, où s'était formé Lesueur, avait bien conservé quelque chose de cette primitive École française fondée par le Primatice et les Italiens appelés par François Ier; de sorte que ce que M. Alaux donne à ses personnages de fin et d'allongé dans les membres, et d'un peu tourmenté dans les gestes, ne s'accorde point mal avec les peintures de Lesueur, dont la naïveté de sentiment anime des figures fines et délicates, et dont l'élégance peut approcher parfois d'une grâce un peu inquiète.

On reconnaîtra donc les panneaux de M. Alaux, d'abord à cette recherche du sentiment de Primatice, vraiment plaisant, selon moi, et puis aussi — (il faut bien faire la petite part de la critique) — aux postures académiques qu'il donne à l'Amour. Oui, l'Amour de M. Alaux a des poses ou tristement gracieuses ou forcées. Les Amours de Lesueur ne posent jamais : le mouvement de ses figures est toujours très-naïf et très-contenu; d'ailleurs, le véritable caractère en dessin n'est pas dans la pose, il est précisément dans la simplicité d'une posture inaffectée. — Le mouvement de l'Amour, dans Lesueur, occupe toujours les deux personnages qui l'entourent. Dans M. Alaux, l'Amour est étranger aux personnages, et s'agite un peu pour lui-même. Autre observation : — Je ne reprocherai point à M. Alaux de n'avoir pas suivi l'idée de Lesueur, du moment que par force elle était rompue; mais ne pouvait-il se conformer au même système? Les allégories de Lesueur sont très-positives, très-mythologiques. M. Alaux compose des allégories pures; il représente

le Printemps, l'Été, l'Automne, au lieu de Flore, Cérès, Pomone, etc. Mieux lui eût convenu, je crois du moins, ayant à harmoniser ses compositions avec celles de Lesueur, de chercher les figures dans le Dictionnaire de la fable que dans l'imagination philosophique.

Maintenant que j'ai tâché de raconter et de juger la double origine des panneaux de la Chambre Lesueur, entrons-y enfin, inventorions-en les richesses, lambris par lambris.

Les boiseries qui servent de fonds sont peintes de blanc, et les nervures et filets sont dorés. La corniche du plafond, composée d'exquises moulures blanc et or, et point surchargée, est bien dans le goût exact d'ornementation d'alors, dont l'hôtel Lambert offrait d'ailleurs de si charmants modèles

En face de la porte, entre les deux fenêtres qui regardent la superbe vallée et la tour de Sancerre, on ne voit qu'une glace fort belle du temps, cadre finement sculpté, doré et incrusté d'autres glaces dans ses ornements. Des deux côtés du miroir, s'élancent deux baguettes étroites d'arabesques fraîchement peintes, et au-dessus de la glace, un panneau représente deux jeunes gens dont l'un tient un papyrus qu'il lit, et l'autre écrit sur une tablette de bronze entourée des instruments des sciences et des arts. Entre ces deux figures, un coq, symbole de la Vigilance, chante sur un tronçon de colonne, ou plutôt un autel. Ce petit panneau est de M. Alaux.

A droite de la Chambre, entre le pied d'un lit splendide, dans le goût du dix-septième siècle, et une porte voisine de la fenêtre, le lambris supérieur est occupé par neuf panneaux en sept cadres, de la main de Lesueur, sans compter deux petits panneaux nouveaux d'arabesques sans figures, allant par ordre de droite à gauche, du lit à la fenêtre, et de bas en haut; en voici les sujets : l'Amour triomphant de Jupiter, avec l'aigle sous ses pieds, le foudre dans la main droite, et son arc dans la gauche;

L'Amour entre deux grappes de coquillages, avec des dauphins sous ses pieds et sur sa tête, et lançant une flèche en l'air;

Les deux petits trophées entourés d'arabesques qui représentent : le premier, sur une enclume, le marteau et les tenailles avec lesquels Vulcain forge les armes de l'Amour; le second, dans un cadre rond, un cœur percé de flèches;

L'Amour vainqueur de Neptune, tenant de la main droite la rame, et de la gauche le trident;

L'Amour vainqueur de Mercure, ayant embouché la double flûte;

L'Amour assis sur le globe azuré de l'univers et soutenant le cercle du zodiaque, entre Apollon et Daphné;

L'Amour assis sur le tigre entre Bacchus et Ariadne;

L'Amour entre Pan et Syrinx, décochant une flèche contre Pan couché au milieu de ses roseaux.

Sur la porte voisine de la fenêtre, de même que sur l'autre porte vis-à-vis, se voient au bas panneau, chacune dans son cartouche, les figurines de femmes par Lesueur, dont j'ai parlé : la première écrivant sur une tablette appuyée sur son genou; la seconde, qui a de grandes ailes aux épaules, tenant de la main droite un compas, et de la gauche soutenant sur son genou un globe qu'elle va mesurer. — Dans la partie supérieure de cette porte de droite, sont réunis, en deux bordures différentes, deux Amours : le premier, debout sur un tas d'armes, et ayant sur la tête suspendus les instruments avec lesquels on les forge, comme marteaux, pinces et tenailles, semble vouloir s'en écarter (l'Amour fuit volontiers le tumulte des armes); ces trophées qu'il foule aux pieds sont supportés par deux chiens de garde ayant des colliers (l'Amour a besoin de sécurité). — L'autre Amour est le vainqueur de Bacchus, couronné de pampre, portant le thyrse, avec des perroquets sur sa tête becquetant des grappes de raisin.

Le bas panneau de la porte au fond, à gauche de la Chambre Lesueur, est garni des deux figurines : une femme qui

file, et une autre qui verse à boire dans une coupe. Dans la partie supérieure de cette porte, sont accolés deux Amours à grandes ailes : l'un, de Lesueur, qui est le vainqueur d'Apollon, entre deux torches flamboyantes, couronné de lauriers, son arc en main et prenant une flèche dans son carquois. — L'autre, qui est de M. Alaux, élève de chaque main une couronne de fleurs ; ses armes sont suspendues au-dessus de sa tête ; sous ses pieds est un écusson portant deux mains jointes. Une remarque à faire, c'est que M. Alaux représente presque partout l'Amour heureux et tranquille, et Lesueur, l'Amour tourmentant, combattant. Le panneau au-dessus de la porte du fond à gauche, est de M. Alaux, de même que celui au-dessus de la porte droite en face. Ces deux panneaux représentent les quatre Saisons faisant hommage de leurs biens à l'Amour agréablement posé sur un autel, sous un dais ou temple. Sur la porte à droite, l'Hiver figuré par un vieillard avec un brasier, et l'Automne figuré par une femme offrant ses fruits ; — sur la porte à gauche, le Printemps, femme offrant ses fleurs, et l'Été, femme offrant ses épis mûrs.

Revenant de cette porte gauche vers l'entrée, on trouve de Lesueur le panneau qui représente le triomphe de Galathée.

Au-dessus se voit, par M. Alaux, un jeune homme et une jeune femme se jurant tendresse devant l'autel où l'Amour allume sa torche.

Plus haut encore, de M. Alaux, l'Amour entre Hercule qui tient la quenouille, et Omphale qui tient la massue d'Hercule.

Des deux côtés de la belle glace posée au-dessus de la cheminée, et aussi des deux côtés de l'avancement de cette cheminée, M. Alaux a fait grimper jusqu'au plafond quatre étroites bandes d'arabesques, fondées en bas sur quatre figures de sphinx. Au-dessus du miroir, M. Alaux a peint un panneau de même forme que celui qui surmonte l'autre glace, et lui faisant pendant par l'idée. Celui-ci représente

deux dormeuses appuyées sur un autel sous le pavillon duquel brûle une lampe nocturne.

Cinq panneaux occupent le lambris qui part de la gauche de la cheminée; deux plus étroits s'élancent de bas en haut et resserrent les trois autres.

Ce sont les deux délicieux panneaux aux figurines de Diane et du Temps séparées par des arabesques; puis en bas, on a joint, de proportion un peu plus grande, la belle figure du jeune Fleuve. Son pendant de gauche n'est pour la partie supérieure, comme je l'ai dit, qu'une répétition parfaitement exacte et élégante des arabesques et figurines de Diane et du Temps, avec les faces retournées; mais la figure du vieux Fleuve ayant été réservée pour une autre muraille, M. Auguste Couder a peint une femme, une Rivière soutenant une urne, et ayant des roseaux mêlés à ses cheveux épars.

Les trois larges panneaux du milieu sont, le premier, de la main de Lesueur : l'Amour, entre Pluton et Proserpine, allant frapper Pluton de sa flèche.

Les deux autres sont de la main de M. Alaux : l'un c'est l'aveu, la première parole d'amour. — Le jeune homme parle à la jeune fille qui, retournée et n'osant regarder, tient les mains croisées sur sa poitrine pour en comprimer l'émotion ; entre eux, l'Amour, agitant une écharpe, sourit dans une pose gracieuse. — Dans le panneau le plus haut, se voit l'Amour, faux et faucille à la main, et ravageant les moisson ; Pan et Cérès lui montrent avec reproche les épis dispersés.

Le lambris, en retour, proche de la porte d'entrée, est riche de cinq panneaux de Lesueur.

Un trophée d'armes : un casque, une cuirasse, des drapeaux, un carquois, des épées.

Le vieux Fleuve barbu, couronné de longs roseaux et demi-couché sur son urne.

L'écusson entre deux lampes qui pendent allumées, où l'on voit figuré un vêtement suspendu.

L'Amour entre Mercure et Diane, et s'apprêtant à tendre son arc contre Mercure.

L'Amour entre Neptune et Thétis, et menaçant Neptune.

Sur toute la largeur de la porte se déploie le panneau représentant l'Amour entre Jupiter et Junon, au moment où il va frapper Junon la dédaigneuse.

On a revêtu les battants intérieurs de la porte d'entrée: en bas, de ces deux Renommées de Lesueur volant si fièrement avec trompettes aux mains; puis le panneau supérieur de chacun de ces battants a été revêtu de deux figures d'Amours : sur le battant supérieur de droite, un Amour ayant au-dessus de sa tête et sous ses pieds des trophées d'armes, et dans sa main droite un cœur saignant; — et un autre Amour ayant sur sa tête flèches, arc et carquois suspendus, sous ses pieds la peau du lion, et soutenant, dressée de la main droite, la massue d'Hercule.

Sur le battant supérieur de gauche, l'Amour victorieux de l'Enfer, s'appuyant sur la fourche aux damnés, sceptre de Pluton, et sous ses pieds ayant le Cerbère à trois têtes; — et un autre dernier Amour tenant dans ses mains deux torches renversées et fumantes.

Telle est cette *Chambre Lesueur*, modèle des plus délicats honneurs que la magnificence intelligente ait su rendre au génie de la peinture. Les peintres les plus orgueilleux ont toujours fait large place dans leur gloire, non-seulement à ceux qui ont protégé leur vie, mais à ceux aussi qui ont, après eux, protégé leurs œuvres. Les deux comtes de Montalivet ont mérité là, ce me semble, une autre reconnaissance que celle d'Eustache Lesueur et l'éloge d'un bien haut goût: le père n'a-t-il pas, en sa noble ambition de partager avec le Louvre les ruines du *Cabinet de l'Amour*, su préférer aux pages considérables de Romanelli, de Périer ou de Francisque Millet, de pauvres humbles arabesques de Lesueur? encore

fallait-il comprendre, malgré le discrédit d'alors, la jeunesse et l'élégance fière de ses figures de jeunes Dieux et d'Amours, sa justesse, sa modération de geste et d'expression, enfin sa délicieuse naïveté, sa divine pureté de sentiment ;— et le fils n'a-t-il pas, des débris presque méprisés d'une œuvre de grand peintre, su faire, en un château du Berry, une chambre dont la splendeur étonnerait un roi ?

JEAN MOSNIER

DE BLOIS.

JEAN MOSNIER

DE BLOIS.

A EUDORE SOULIÉ.

Celui-ci vous appartient, mon cher Eudore; car, bien que deux historiens s'en soient assez longuement occupés, ce n'est pas décidément par leurs biographies que les peintres demandent à être connus, mais par leurs œuvres, et la seule œuvre qui pût nous faire, à Paris, connaître et apprécier le mérite de Jean Mosnier, nous a été découverte et révélée par vous dans cet immense travail qui vous eût pu faire une renommée parmi les savants consciencieux : le Catalogue, interrompu par la révolution de février, de tous les tableaux anciens exposés au Louvre en 1847 ; tâche alors entièrement nouvelle, et que votre amour profond des collections du Musée et votre goût sûr et ardent des délicates recherches avaient rendu si féconde et si profitable à tous ceux qui referont après vous ce catalogue.

N'est-ce pas vous en effet qui avez enfin inscrit sous le nom de Jean Mosnier cette grande toile que l'on voyait alors au-dessus des *Noces de Cana* du Véronèse, et qui était attribuée à l'école d'Italie, en faisant suivre la restitution du maître, puisée dans l'*Inventaire général des tableaux du Roi*,

fait en 1709 *et* 1710, *par le sieur Bailly, garde des dits tableaux*, de cette description du tableau même de Mosnier :

« La Magnificence royale.

» Assise sur une terrasse ornée d'une balustrade, elle tient de la main droite un caducée, et appuie le bras gauche sur une corne d'abondance d'où sortent des couronnes et des branches de lauriers réunies par une chaîne d'or.

» Hauteur : 2 mètres 50 centimètres ; largeur : 1 mètre 70 centimètres (toile).

» Ce tableau faisait partie des peintures exécutées par Mosnier au Palais du Luxembourg par ordre de la reine Marie de Médicis. »

J'ajouterai deux mots à cette description que vous, mon cher Eudore, aviez faite sobre comme il convient dans un catalogue.

Sur un ciel chargé de nuages noirs (pour marquer sans doute les orages de la vie de cour), se détache cette blanche et virginale figure de la Magnificence royale, aux membres robustes, à la peau éclatante, aux vêtements d'or et d'azur. Elle est assise sur la balustrade d'un palais ; et, la face levée orgueilleusement vers le ciel menaçant, elle le semble braver. Sa tête est coiffée comme celle des sibylles et des magiciennes du Guerchin, du Dominiquin ou de l'école de Ferrare. La tournure donnée à cette puissante figure témoigne d'un grand artiste ; quant à l'exécution, elle rappelle bien l'école où étudia Jean Mosnier, la seconde école florentine, celle de Christofano Allori, du Gentileschi, du Cigoli et du Passignano ; école plus préoccupée de Parme que de Bologne, et recherchant moins la sévérité du dessin, qu'elle a d'ailleurs encore ferme et distingué par tradition florentine, que l'effet, le *brio*, comme dit Lanzi, et la suavité des couleurs.

Pour livré aux plus indolentes jouissances des fêtes et des amours royales qu'ait été le coin le plus fortuné de l'ancienne France ; pour insoucieux ou ennemi qu'il se soit montré de

tout effort et de toute gravité, il n'a pu se soustraire à la fatalité glorieuse de produire, même à son insu, une laborieuse couvée d'artistes. Quand j'entends prononcer les noms de ces châteaux des bords de la Loire, féeriques séjours de plaisance bâtis par les Valois, Amboise, Chambord, Blois, Chenonceaux, il me semble ouïr parler de l'Alhambra et des Abencerages, de Bagdad et d'Aroun al Raschid. François I[er] avait amené là et remmené à sa suite toute sa colonie d'architectes et de peintres de Florence et de Fontainebleau, et il ne paraissait pas qu'il en pût être resté trace autrement que dans leurs délicieuses merveilles. Mais la beauté est féconde par elle-même, et c'est incontestablement au rayonnement de ces palais enchantés et à je ne sais quelle senteur de génie qu'avaient laissée sur les sables de la Loire les pas de Léonard de Vinci et du Primatice (1), qu'est due cette génération de peintres tourangeaux et blaisois que Paris attire et glorifie dans les premières années du dix-septième siècle : Jacob Bunel de Blois, qui fut certainement l'ami du père et de l'aïeul de Mosnier, et qui, comme lui, fut fils de maître peintre; Claude Vignon et Abraham Bosse de Tours, praticiens brillants, abondants, inventifs, bien Français de génie, et qui marièrent si souvent leur crayon et leur pointe; les Beaubrun d'Amboise, qui jouirent à la cour d'un si grand et si long renom comme portraitistes; et avant eux tous, sous les Valois, le plus célèbre, Janet Clouet, sans remonter jusqu'à Poyet et Michel Columb. Je ne veux point manquer de m'approprier cet intéressant paragraphe de l'*Histoire de Blois*, qui nous conserve le souvenir de quelques artistes, et je puis dire de quelques arts bien oubliés aujourd'hui :

« Quoique la peinture et l'horlogerie ne soient pas si né-

(1) Voir à Blois, chez M. Chambert, le tableau qui décorait une cheminée de l'auberge des *Quatre fils Aymon*. C'est un enlèvement d'Europe attribué au Primatice, mais que M. Lenormant estime une curieuse peinture de notre vieille école française.

cessaires à la République que la médecine, ni que les sciences dont nous parlerons ci-après, (Pauvre J. Bernier ! la peinture et les arts sont bien autrement nécessaires à la République et à l'humanité que la plupart des sciences dont tu vas parler. Les arts ne sont-ils pas la santé de l'intelligence ? et la médecine n'est que la santé des corps ; la peinture n'est-elle pas née avant les sciences, et cela ne prouve-t-il pas que les hommes en avaient plus profond et plus pressant besoin ?), —je crois qu'on sera bien aise d'apprendre qu'elles doivent à la ville de Blois ce qu'elles ont eu de plus rare au commencement et au milieu de ce siècle. Car, quant à la peinture en émail, si Christophe Morlière n'était pas originaire de Blois, mais simplement un de ses habitants, Robert Vauquer, son disciple, y était né, et je ne croirai pas faire grand tort au maître quand je dirai que son disciple l'a surpassé de beaucoup, et que ses ouvrages sont des miracles de l'art, de même que ceux d'Isaac Grisblin, son compatriote, qui avait un génie si particulier pour les portraits qu'il a été un des premiers hommes de son temps en cet exercice, réussissant également bien en pastel, crayon et émail. Jacob Bunel, dont je donnerai la vie en son lieu, et Tibergeau, peintres, ont pareillement fait honneur en leur temps à Blois, leur patrie, quoique ce dernier n'ait peint qu'en détrempe. Et quoique les ouvrages de marqueterie ne se fassent qu'avec du bois, comme il faut néanmoins avoir une connaissance de la peinture pour y réussir, que les ouvriers de marqueterie appellent leurs ouvrages de la peinture en bois, et qu'ils se qualifient peintres et sculpteurs en mosaïque, pour se distinguer des ébénistes, c'est pour ces raisons que je remarque ici que Jean Macé, qui a fait des ouvrages des plus achevés de marqueterie, était pareillement natif de Blois. »

Si quelque jour j'entreprends l'histoire générale de notre peinture française, je reviendrai chercher dans le livre de J. Bernier la vie de Jacob Bunel. Le renom de Bunel se rattache tout particulièrement au Louvre, à la cour de Henri IV

et aux églises de Paris. Il ne travailla que par hasard pour sa patrie et sur l'ordre de Marie de Médicis. C'est aux peintres provinciaux que j'ai affaire, à ceux qui, croyant à leur province, ont travaillé pour elle, et n'ont recherché que la gloire qu'elle pouvait donner. Jean Mosnier est aujourd'hui le héros et le martyr que j'entends honorer.

Pour faire connaître le plus complétement possible la vie de Jean Mosnier, je n'ai qu'à combiner les deux récits qu'en ont écrit, chacun dans son livre, Félibien dans ses *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, et J. Bernier dans son *Histoire de Blois, contenant les antiquités et singularités du comté de Blois, les éloges de ses comtes et les vies des hommes illustres qui sont nés au pays blesois* (Paris, 1682.).

Félibien, qui tout d'abord le met fort au-dessus de quelques peintres estimés d'alors, et dont il vient de parler, Pierre Brebiette de Mantes, Daniel Rabel, La Richardière, Georges Lallemand de Nancy, le maître de Champaigne et du Poussin, et Daniel Dumoustier, le fameux portraitiste au crayon, dit que Jean Mosnier eut pour père et pour aïeul des peintres sur verre. Son aïeul était de Nantes et s'était établi à Blois. Notre peintre y naquit l'an 1600; Bernier nous a conservé le nom de son père et de sa mère: Jean Mosnier, peintre, et Suzanne Patin, peut-être parente de Jacques Patin, le peintre de Henri III. Il apprit de son père l'art de peindre jusqu'à l'âge de seize à dix-sept ans.

Il est digne de remarque que lors des progrès envahissants de la peinture à l'huile, laquelle ne pouvait tarder à effacer les autres nobles procédés du dessin et du coloris, plusieurs familles de peintres verriers sont venues aboutir à un brillant artiste de l'art nouveau : je nommerai seulement Claude Henriet et son fils Israël, Sebastien Bourdon, Jean Boucher, J. Cousin, et notre J. Mosnier.—Vandyck, lui aussi, n'était-il pas fils d'un verrier d'Anvers? — Nous verrons plus loin que Jean Mosnier, tout en s'adonnant à la peinture à l'huile, n'avait pas négligé, par instinct de famille, la science, pres-

que entièrement abandonnée alors, des vieux maîtres verriers.

J. Mosnier n'avait que seize à dix-sept ans, et avait déjà acquis sans doute dans sa ville une extraordinaire réputation d'habileté, quand la reine Marie de Médicis, se trouvant exilée à Blois par son fils, apprit qu'il y avait dans le couvent des Cordeliers un tableau de la main d'Andréa Solario, *la Vierge à l'oreiller vert*; elle laissa paraître une convoitise enthousiaste de ce délicieux tableau. Les Cordeliers le lui offrirent, en reconnaissance de quoi la reine-mère leur donna douze cents écus, prix énorme pour le temps, que les RR. PP. appliquèrent à la reconstruction de leur autel et à faire les siéges de leur chœur, et, de plus, la reine leur offrit généreusement une copie de la Vierge du Solari, dont elle chargea J. Mosnier malgré sa jeunesse. Cette *Vierge à l'oreiller vert* est celle que nous admirons aujourd'hui au Louvre; elle se trouvait, ne sais comment, du temps de J. Bernier, en 1682, chez M. le duc de Mazarin. Bernier fait ailleurs confusion en disant que la Vierge d'Andréa Solario se voyait encore, à l'heure où il écrivait, dans la sacristie des Cordeliers de Blois. C'est la copie de Mosnier que possédaient les Cordeliers, et non plus l'original du Solari. Cette copie, si intéressante pour la vie de Mosnier, existe encore à Blois chez M. Chambert, président du tribunal de commerce de cette ville.

Marie de Médicis fut si satisfaite du travail de ce jeune homme, qui n'avait appris son art que dans l'atelier de son père, au fond d'une province éloignée de toutes les merveilles de la peinture, qu'elle le gratifia d'une pension qui lui servit à continuer ses études en Italie. De plus, elle le recommanda à l'archevêque de Pise, qui retournait à Florence. La faveur de ce prélat, et mieux encore sans doute la protection spéciale de l'illustre princesse florentine, lui ouvrirent toutes les écoles célèbres de cette ville. Mais avant tout, Mosnier, plein de reconnaissance pour la généreuse patronne

qui lui donnait de savourer tant de chefs-d'œuvre, crut devoir lui adresser de là les prémices de ses travaux, et il envoya à la reine la copie d'une Vierge de la dernière manière de Raphaël, dont elle fit présent aux Minimes de Blois.

Voici le lieu de rappeler, mon cher Eudore, ce que vous-même avez dit à propos de son palais du Luxembourg, du goût natif de la veuve de Henri IV pour les arts, et de l'influence qu'elle se plut à exercer sur leur développement en France de son temps (une citation en vaut une autre) : « Marie de Médicis fut sous ce rapport à la hauteur des illustres Florentins dont elle descendait ; elle protégeait les arts et les cultivait elle-même. Malgré son origine étrangère, elle favorisa toujours de préférence les artistes français. Son architecte fut Jacques de Brosse ; ses peintres de portraits, Isaïe Fournier, François Quesnel et Duchesne. Simon Vouet, Nicolas Poussin travaillèrent pour elle ; elle récompensa par une pension la copie que lui présenta Jean Mosnier de Blois, d'une Vierge d'Andréa Solario, et lui fit exécuter à son retour une grande quantité de figures allégoriques pour son palais du Luxembourg. Enfin, pour démontrer d'une manière décisive sa prédilection pour les artistes français, Marie de Médicis, avant d'avoir recours à Rubens pour la décoration de ses galeries, choisit parmi tous ceux qui se présentaient un pauvre artiste de Beauvais, Quintin Varin, et il n'a pas dépendu d'elle que la France ne comptât un grand peintre de plus. »

Déjà en Italie, et fort jeune, elle se plaisait aux choses de l'art, et l'on ne peut croire que la figure en bois d'un si magnifique caractère, certainement copiée d'un buste, n'ait pas été faite sous ses yeux. C'est la fameuse planche qui porte :

MARIA MEDICI F
MDLXXXVII

Une note manuscrite sur l'exemplaire du cabinet des Es-

tampes, qui reproduit la phrase équivoque : « Ce vendredy
» 22 de febvrier 1629, la Reyne-Mère Marie de Médicis m'a
» trouvé digne de ce rare présent fait de sa propre main.

» CHAMPAGNE. »

écrite par le peintre derrière le bois, a fait répéter, et même à l'exact M. Robert Dumesnil, que cette planche était l'œuvre de la reine elle-même. M. Charles Leblanc est revenu sur cette attribution qu'il croit fausse. Le *F* qui suit *Maria Medici* peut aussi bien vouloir dire *filia* que *fecit*; en effet, en 1587 la reine n'avait que 13 ans, et ce n'est pas à cet âge que quelqu'un peut tailler le bois avec cette sûreté et ce caractère.

Jean Mosnier continua durant trois ans à étudier dans les académies à Florence et dans les écoles du Bronzino, du Cigoli et du Passignano, qui étaient alors en réputation.

Ces différents maîtres dans l'école desquels se forma, prétend-on, J. Mosnier, furent ce qu'on peut appeler les derniers Florentins. Il faut cependant mettre hors de cause Ludovico Cardi, dit le Cigoli, dont la tradition de peinture, puisée à même source que Christophe Allori, dans l'atelier d'Alexandre Allori, puis devant les ouvrages du Corrège, fut bien celle suivie par Mosnier, mais qui était mort en 1613, quatre ans avant l'arrivée de notre Blaisois à Florence. Quant au Bronzino, il ne faut point entendre par ce nom Alessandro Allori, qui le porta après son oncle Angelo Bronzino, mais Cristofano Allori, fils d'Alessandro. Ce Cristofano suivit, après la mort de son père, qui lui avait donné les premières leçons, celles du Cigoli, élève lui aussi, nous l'avons dit, d'Alessandro Allori, qui le poussa exclusivement vers l'étude du Corrège. Cristofano eut au commencement du dix-septième siècle une très-grande renommée, que justifient sa belle Judith, si connue, et la délicieuse copie de la Madeleine du Corrège, que l'on voit aux Offices de Florence. Il fut l'un des peintres favoris de la sérénissime maison de Médicis, et me paraît avoir eu sur les études de J. Mosnier plus d'influence encore que

l'autre Florentin qui lui est donné pour maître, Domenico da Passignano, élève de Federigo Zucchero, grand amateur de médailles, et qui eut cette gloire singulière d'avoir trois œuvres de sa main dans Saint-Pierre de Rome.

Mais comme l'école de Florence, observe Bernier, ne passait pas pour la meilleure d'Italie, il voulut voir celle de Rome, et y demeura cinq ans, ou plutôt quatre ans, suivant Félibien. « Il y étudia la force du coloris et la beauté du pinceau en la compagnie du célèbre Poussin, qui était encore fort jeune. » L'amitié du Poussin devint comme une noblesse pour les peintres de son temps, et ce fut en effet un titre de légitime orgueil que d'avoir mérité la confiance et la camaraderie de ce génie austère et juste. Mais à quel moment s'établirent les relations d'études communes entre ces deux jeunes gens laborieux et simples, Bernier ne le précise pas assez, et il est facile de constater qu'elles ne purent être de longue durée. Mosnier était parti pour Florence vers 1617; mais avant de quitter Blois, il est possible que Jean et Poussin se soient connus à Blois même, alors que les aventures de sa jeunesse amenèrent dans ces parages le pauvre Nicolas à la suite de son gentilhomme poitevin. On sait en effet qu'évincé grossièrement de son château par l'ignorante mère de son jeune protecteur, Poussin, âgé d'un peu plus de vingt ans, se résolut à s'en retourner vers son pays; mais n'ayant pas de quoi faire les frais de son voyage, il fut contraint de travailler quelque temps dans la province, tâchant peu à peu à s'approcher de Paris. Il s'en allait en peignant, dit Bellori, et s'entretenait le mieux qu'il le pouvait dans ces contrées. C'est à ce pénible passage que l'on attribue les paysages du château de Clisson, et puis le saint François et le saint Charles Borromée qu'il fit à Blois pour le chœur des Capucins, église que J. Mosnier devait décorer plus tard de l'un de ses meilleurs ouvrages, et enfin les Bacchanales, que le Poussin peignit pour ce château de Cheverny qui devait aussi par la suite donner un si bel exercice au pinceau de J. Mosnier.

Mosnier se trouvait certainement à Florence quand Poussin y arrêta tout court, par accident, sa première tentative d'arrivée à Rome : il le put encore voir là. Enfin, Mosnier travaillait depuis trois ans à Rome, quand, au printemps de 1624, Nicolas Poussin parvint seul et inconnu dans cette ville suprême qui lui devait révéler son génie. Ils n'y purent guères demeurer et travailler ensemble, pauvres enfants perdus, plus d'une année franche; car c'est en 1625 que J. Mosnier quitta l'Italie. Mais encore avait-il pu rendre tous les bons offices d'une loyale frérie à ce compatriote ignorant des mœurs et des usages de l'Italie, et que laissait sans soutien et sans ressources le départ de ses deux seules connaissances, du cavalier Marin pour Naples, et du cardinal Barberini pour ses Légations. Mosnier et Poussin eurent d'ailleurs tout le temps d'échanger les plus graves et les plus fécondes pensées sur les principes éternels de l'art et sur ses vrais chefs-d'œuvre. Cette année de méditation commune, c'en était assez pour illuminer la vie de deux grands artistes.

« Au retour de Mosnier en France, le Gentillesque, peintre italien, le présenta à la reine mère, et lui parla si obligeamment en sa faveur qu'on crut qu'il le regardait comme son successeur (1). Mais la fortune ne seconda ni le mérite de

(1) Orazio Gentileschi était encore un peintre de l'école florentine, et que la faveur de Marie de Médicis pour ses compatriotes retenait à la cour de France. Il était né à Pise et avait appris son art de son frère utérin Aurelio Lomi. Le plaisant de son coloris et de son style lui valut bon accueil à Rome des papes et des princes romains. En 1621, les ambassadeurs de Gênes l'emmenèrent dans leur ville. Il travailla ensuite pour la Savoie et puis pour la France, où il resta deux ans. C'est dans l'intervalle de ces deux années que Mosnier revint d'Italie, et que Gentileschi, reconnaissant dans sa manière les leçons de son pays, le recommanda chaudement à la reine-mère, au moment où lui-même passait en Angleterre, où il mourut longtemps après, vers 1646, chargé de pensions et de travaux. Le musée du Louvre possède, d'Orazio Gentileschi, une belle Sainte-Famille. On

Mosnier ni les intentions du Gentillesque. L'abbé de Saint-Ambroise avait l'oreille de la reine; Mosnier ne songea pas à l'entretenir par quelques petits présents de ses ouvrages, ni par les assiduités que demandent les gens de cour. Ainsi, soit que ce prélat eût dessein de produire quelque autre sujet, soit qu'il manquât d'amitié pour Mosnier, il ruina toutes les espérances que ce jeune homme pouvait avoir de ce côté-là. »

Voici encore une de ces aventures qui ont eu une influence considérable sur la destinée de l'école française à une époque décisive. J'ai raconté ailleurs celle de Quintin Varin. Ce qu'on a appelé en France l'école de Fontainebleau n'avait pas poussé dans le génie national des racines bien profondes; en 1625, le moment était critique. De Freminet au Poussin, qu'y a-t-il? Rien que le Vouet; et cet agréable décorateur, malgré l'important groupe d'élèves qu'il forma dans son atelier, ne pourra jamais être pris sérieusement pour le père de notre grave école. Mosnier était un homme plus solide d'études que le Vouet, et moins avide de richesses, par conséquent moins capable de compromettre par la hâtivité des travaux le respect dû à son caractère de chef d'école. Il pouvait, en effaçant le Vouet, rendre à nos peintres nationaux le service que l'éloignement du Poussin l'empêchait de leur rendre, en leur expliquant la simplicité et la hauteur des préceptes que l'antiquité et la nature avaient révélés à ce grand génie errant dans les ruines de Rome ou sur les bords du Tibre, et les empêcher de prendre les tableaux de Lebrun pour les reflets les plus fidèles des œuvres mêmes du Poussin. Enfin, entre Vouet et Lebrun il y avait à Paris lacune à remplir parmi les grands peintres de cour : la fortune en repoussa Mosnier. Tout du moins est-il certain que la reine mère n'abandonna point son ancien protégé sans avoir largement éprouvé la science qu'il avait recueillie à Florence et à Rome.

trouve, d'ailleurs, au Louvre un échantillon de tous les maîtres sous l'influence desquels J. Mosnier perfectionna son talent.

Je trouve dans l'*Inventaire général des tableaux du Roi fait en* 1709 *et* 1710 *par le sieur Bailly, garde desdits tableaux, suivant les ordres qui lui en furent donnés*, une preuve bien nette de l'erreur ou de l'exagération des biographes de J. Mosnier sur le peu de séjour qu'il aurait fait à la cour et la défaveur qui l'y aurait privé de travaux. Voici en effet une assez longue nomenclature de peintures de notre Jean Mosnier consignées et détaillées aux feuillets 506 et suivants du précieux inventaire de Bailly. Toutes, en 1710, se voyaient au palais du Luxembourg, pour la décoration duquel elles avaient certainement été exécutées.

1° « Un tableau du vieux Monier représentant une femme assise, vêtue d'une draperie bleue, tenant d'une main un caducée et de l'autre un vase d'or rempli de couronnes ; figure de grande nature ayant de hauteur 8 pieds 8 pouces, sur 5 pieds 2 pouces de large, coupé à oreilles par le haut et par le bas. (C'est là, à n'en pas douter, le tableau du Louvre restitué par Soulié à son vrai maître.)

2° » Un tableau du vieux Monier représentant une femme assise sur un trophée, qui est vêtue de jaune avec une draperie bleue, tenant d'une main une corne d'abondance et de l'autre un caducée, et au-dessus deux enfants qui tiennent une couronne de laurier ; figures comme nature, ayant de hauteur 6 pieds sur 4 pieds 3 pouces de large, de forme ovale.

3° » Un tableau du vieux Monier représentant deux enfants assis, et au-dessus un feston de fleurs et fruits ; figures comme nature, ayant de hauteur 3 pieds sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois.

4° » Un tableau du vieux Monier représentant un enfant assis et un debout, tenant un feston de fleurs et fruits ; figures comme nature, ayant de hauteur 4 pieds 9 pouces sur 3 pieds 1|2 de large, peint sur bois.

5° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une femme assise, tenant d'une main un aviron, et de l'autre appuyée sur un globe; figure comme nature, ayant de hau-

teur 3 pieds 9 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois de forme ovale.

6° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une femme assise sur un nuage, vêtue d'une draperie rouge, tenant un sceptre avec un écriteau autour, et de l'autre une couronne de France ; figure comme nature, ayant de hauteur 3 pieds 9 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois.

7° » Un tableau du vieux Monier, en plafond, représentant une femme habillée d'un manteau bleu semé d'étoiles, tenant dans sa main une branche d'olivier et des armes à ses pieds ; figure comme nature, ayant de hauteur 3 pieds 9 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois de forme ovale.

8° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une femme habillée de blanc, avec un manteau rouge, appuyée sur un autel antique où l'on voit du feu ; figure comme nature, ayant de hauteur 3 pieds 9 pouces sur 4 pieds 10 pouces de large, peint sur bois.

9° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une Renommée tenant des trompettes où sont attachés les armes et chiffre de Marie de Médicis ; figure comme nature, ayant de hauteur 5 pieds sur 7 pieds 1|2 de long, peint sur bois de forme ovale. Ce tableau se trouvait dans le cabinet des Muses.

10° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant Marie de Médicis assise sur un nuage, soutenue par un aigle, tenant un sceptre dans sa main, et une femme serrant un cordon qui lie un faisceau de flèches qu'on lui présente ; figures de petite nature, ayant de hauteur 5 pieds 1|2 sur 7 pieds de long, peint sur bois de forme octogone. Celui-ci se trouvait dans le cabinet Doré.

11° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant Marie de Médicis sur un nuage, entre deux figures ailées, dont l'une tient une ancienne couronne et une lance ; figures de petite nature, ayant de hauteur 5 pieds sur 7 pieds de

long, à oreilles par les bouts. Celui-ci encore dans le cabinet Doré.

12° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant une femme assise sur un nuage, le casque en tête, ayant une main appuyée sur un globe, et de l'autre tenant une branche de laurier; figure de petite nature, ayant de hauteur 5 pieds sur 7 pieds de large, à oreilles par les deux bouts.

13° » Un tableau en plafond du vieux Monier représentant Hercule sur un nuage, tenant sa massue d'une main et trois pommes d'or de l'autre; figure de petite nature, ayant de hauteur 3 pieds 1|2 sur 4 pieds 2 pouces de large. »

Ce plaisant nom du *vieux Monier*, qui donne quasiment à notre peintre la gravité d'un maître antique, lui vient certainement de la distinction qu'a voulu marquer Bailly entre Jean Mosnier et Pierre son fils, peintre estimé du temps de Bailly, et dont nous parlerons plus loin. Que sont devenus tous ces plafonds, tous ces panneaux? Il n'en est point trace au Luxembourg, encore moins au Louvre. La singulière désignation sous laquelle son tableau était exposé en fait preuve : le nom de Mosnier ne figure sur aucun registre ni inventaire moderne, républicain, impérial ou royal.

Mais outre ses peintures décoratives du Luxembourg, le talent de Mosnier trouva alors à s'appliquer à une besogne bien inattendue. On se souvient qu'il était fils et petit-fils de peintre sur verre; ou plutôt lui-même se souvint d'avoir appris dans son enfance les secrets particuliers de cet art qui, dès lors, était le privilége de quelques familles seulement. Et E. H. Langlois, dans son *Essai sur la peinture sur verre*, raconte qu'à son retour d'Italie en France Jean Mosnier, de Blois, « exécuta de fort belles vitres pour les charniers de Saint-Paul, sur lesquelles il apposa son monogramme I. M. »

Levieil, dans le livre duquel (*l'Art de la peinture sur verre et de la vitrerie*) Langlois a puisé sa note, est plus explicite : « La partie des vitraux du côté des charniers de l'église royale et paroissiale de Saint-Paul qui regarde l'Arsenal, et du côté

de ces charniers qui touche à la chapelle de la Communion, qui dans chaque vitrau est marquée I. M., est d'après les dessins et de la main de Jean Monnier. »

Il faut bien cependant admettre, devant les autorités coalisées de Félibien et de Bernier, la ruine opérée dans les éblouissantes espérances de Mosnier par le manque de bienveillance de l'intendant des bâtiments de la reine-mère. Il est trop certain que les ministres trouvent dans leur inertie ou leur feint oubli de merveilleux moyens de contrecarrer les plus généreuses dispositions des princes leurs maîtres. C'était pourtant un bien éclairé, bien curieux, bien zélé connaisseur d'arts et d'artistes que cet abbé de Saint-Ambroise, qui perdit insouciamment la vie du pauvre J. Mosnier. J'ai parlé de cet important personnage dans mon premier volume des *Peintres provinciaux*, à propos de *La Noblesse française à l'église*, dont Saint-Igny dédia les douze costumes à messire Claude Maugis, conseiller aulmosnier du Roy et de la Roine, mère du Roy, abbé de Saint-Ambroise, et j'ai rappelé, d'après M. Duchesne aîné, que ce fut sous le règne de Henri III, en 1576, que Claude Maugis, aumônier de la Reine Louise de Vaudemont, imagina le premier de former des recueils de gravures. « Il employa quarante années à former sa collection, et il lui fut d'autant plus facile de réunir une grande quantité d'estampes qu'il ne se trouvait pas de concurrents pour les lui disputer. Devenu d'ailleurs aumônier de la Reine Marie de Médicis, il eut de nouveaux moyens pour former des relations avec des Florentins qui le mirent à même de se procurer d'anciennes estampes italiennes. A la mort de l'abbé de Saint-Ambroise, les pièces les plus précieuses de son cabinet vinrent enrichir celui de Jean Delorme, le médecin gentilhomme père de la célèbre Marion. » L'abbé de Saint-Ambroise avait rassemblé, outre des estampes, des livres intéressant sa curiosité d'art ; j'ai vu en effet un exemplaire de la traduction latine du livre d'Alber Durer sur la fortification des villes et des châteaux (édition de Paris,

1635), portant au bas du titre cette signature double : *Claude Maugis ; — ex libris Claudij Maugaij.*

Mais Claude Maugis ne fut pas seulement, comme je l'ai dit, le père des collectionneurs de notre nation, il exerça sur les années de jeunesse et le mûr développement de notre peinture française la plus active, la plus persistante, la plus utile influence ; c'était un chercheur de talents inconnus, et ceux qu'il avait reconnus et adoptés, il les soutenait fermement, ardemment. S'il m'était permis d'émettre une supposition gratuite, qu'aucun fait n'appuierait, si ce n'est le rapprochement des dates et la conduite ordinaire des choses humaines, je dirais que, dans ma conviction, la jeune gloire de J. Mosnier fut sacrifiée par l'abbé de Saint-Ambroise à celle de Philippe de Champaigne. Laissez-moi raconter quelques faits de cet intelligent amateur.

Il était, je crois, natif du Berry, et M. Pierquin de Gembloux, cité par moi à propos de J. Boucher, nomme Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, parmi les élèves les plus distingués de l'école de Bourges. C'est lui, à n'en pas douter, que désigne Simon racontant, dans son *Supplément à l'Histoire du Beauvaisis*, la bizarre et triste aventure de Quintin Varin : « Le grand tableau destiné à Saint-Jacques-la-Boucherie, où Varin représentait saint Charles Borromée en extase avec un saint Michel debout, ayant été vu par hasard et admiré par l'intendant de la reine Marie de Médicis, celui-ci s'informa du peintre, l'alla chercher dans son galetas, lui donna de quoi payer son loyer, et l'amena à la Reine, après lui avoir fait tracer un dessin sur l'idée qu'il lui en avait donnée, que l'on trouva si juste et tant d'imagination, qu'ils furent ravis d'avoir trouvé ce que l'on faisait chercher dans les pays étrangers depuis longtemps ; on l'arrêta pour travailler à la galerie du nouveau palais du Luxembourg. » C'est vers 1617 que Claude Maugis découvrait Quintin Varin dans un grenier de la rue de la Verrerie. Six ans après, pendant que Mosnier était encore à Rome, « Duchesne, qui con-

duisait les ouvrages de peinture qu'on faisait au Luxembourg pour la reine Marie de Médicis, employa le Poussin, raconte Félibien, à quelques petits ouvrages dans certains lambris des appartements. Champagne eut aussi occasion de travailler dans le même palais; et comme Duchesne n'était pas un peintre fort abondant en pensées, ni habile à les exécuter, et qu'il avait besoin du secours de quelques personnes savantes et pratiques, il se servit de Champagne pour faire plusieurs tableaux dans les chambres de la Reine. Le sieur Maugis, abbé de Saint-Ambroise, et intendant de ses bâtiments, fut bien aise lorsqu'il vit la manière de peindre de Champagne. Elle lui parut agréable, et les ornements qu'il faisait plus convenables dans les endroits où il les plaçait que tous ceux qu'on avait faits auparavant. Mais cette approbation ne plut pas à Duchesne, et Champagne, qui eut peur qu'il ne conçût quelque jalousie contre lui, aima mieux se retirer... Etant sorti de Paris en 1627, à peine fut-il à Bruxelles que l'abbé de Saint-Ambroise lui fit savoir la mort de Duchesne, premier peintre de la reine-mère, et le pressa si fort de retourner promptement en France pour entrer dans sa place, et avoir l'entière conduite des peintres de Sa Majesté, qu'il fut de retour à Paris le 10 janvier 1628. » Il n'y avait point plusieurs places de premier peintre de la reine-mère; l'abbé de Saint-Ambroise avait pour le Champaigne, qui nous a transmis son portrait, une vieille préférence antérieure au retour de Mosnier; son intrigue vigilante sut faire préférer par Marie de Médicis son propre favori à celui de la reine elle-même. Jean Mosnier avait de la fierté : il ne voulut pas avoir à travailler sous les ordres d'un rival; il sortit de Paris. Ainsi, deux fois en dix ans la fortune de notre école voulut que la place et l'œuvre de deux humbles peintres français d'une haute valeur leur fussent dérobées par deux Flamands illustres : celle de Varin par Rubens, celle de Mosnier par Champaigne. « Mais ce qu'il y eut encore de pire, comme dit J. Bernier, est que Monier voulut faire un

petit voyage en son pays natal pour se divertir, car ce voyage acheva de gâter toutes ses affaires.

» Léonor d'Etampes, qui était alors évêque de Chartres, et qui fut depuis archevêque de Reims, était un prélat fort magnifique. Il aimait les beaux-arts, et particulièrement la peinture, et entretenait en son palais épiscopal une bibliothèque où il ne manquait que quelques ornements. On lui avait parlé du talent de Mosnier, qui, de son côté, connaissait sa générosité ; de sorte qu'après quelques propositions que ce prélat lui fit faire, il se disposa à travailler dans ce palais, et à lui donner la satisfaction qu'il espérait. » — En effet, au rapport de Félibien, qui a vu tous les tableaux de Mosnier à Chartres, étant lui-même de ce pays-là, — « il représenta dans la voûte de la bibliothèque les quatre conciles œcuméniques (que Gault de Saint-Germain, dans ses *Trois siècles de la peinture en France*, estime les principaux ouvrages de la composition de J. Mosnier ; (dans l'antichambre du principal appartement, l'histoire de Théagène et de Cariclée ; dans la chapelle, la vie de la Vierge ; et plusieurs autres compositions dans les appartements du palais. Il peignit aussi dans la paroisse de Saint-Martin le tableau du grand autel. »

C'est apparemment sur la vue de ses « *Quatre premiers Conciles*, anciennement exposés dans le palais épiscopal de Chartres, » que Gault de Saint-Germain juge que « Jean Mosnier eut un coloris assez vigoureux, un style réfléchi, qui aurait consolidé sa réputation avec plus de sagesse dans la composition, et un dessin moins maniéré. »

« Cependant ses parents, reprenons Bernier, l'ayant pressé de s'établir à Blois par un mariage, il ne put résister à leurs persuasions, et se laissant entraîner au torrent de sa famille et de ses amis, sans penser à ce qu'il se devait, il laissa perdre sa fortune. » Oui, c'est un sentiment naturel, quand on sent sa vie manquée par quelque cruelle méprise du sort, de se jeter sans retour dans les embarras ou les abîmes extrê-

mes, avec la joie amère du désespoir. — On se comprend mort, mais l'on marche et l'on travaille, et vos amis eux-mêmes vous croient toujours vivant, plus vivant peut-être.

» Un des premiers et des plus beaux tableaux qu'il fit en son pays, après s'y être établi, fut le Christ déposé de la croix, que l'on voit aux Capucins, où toutes les parties de la peinture, le dessin, la disposition, le coloris, l'harmonie et la dégradation des couleurs sont en un beau jour; et où l'on observe particulièrement une expression admirable et tout à fait convenable au sujet. Il peignit un peu après en une des chambres de Bourgueil l'histoire d'Apollon et de Daphné d'une manière fort galante. » Cette galante peinture était d'un singulier choix pour l'abbaye de Bourgueil ; il est vrai que c'était encore son protecteur Léonor d'Etampes, à qui était cette abbaye, qui lui avait sans doute désigné le sujet. Félibien dit même que Mosnier exécuta *plusieurs* ouvrages pour cette abbaye de Bourgueil. Quoiqu'il parût fixé à Blois, il portait sa palette dans tous les châteaux et dans toutes les églises de la Touraine et des provinces voisines.

Il travailla à Chinon, à Saumur, à Tours, à Nogent-le-Rotrou ; il fit de beaux platonds et d'autres ouvrages dans le château de Valançay et dans celui de Cheverny, à trois lieues de Blois, dans la Sologne.

M. Anatole de Montaiglon, plus libre et plus heureux que moi, a vu Cheverny et les peintures de Mosnier; il a bien voulu m'en rapporter une description patiente et complète, qui ne sera pas seulement une richesse pour mon livre, mais pourra aussi donner à mes lecteurs une vraie et grande idée de ce qu'était au dix-septième siècle la magnificence décorative de quelques-uns de nos châteaux de France. Quelques jours de mon enfance se sont passés dans un vieux château de Basse-Normandie, celui de Saint-Denis auprès de Briouze, aujourd'hui détruit, où je me souviens d'avoir vu des salles et des chambres non moins somptueuses, non moins chargées de peintures sur toutes leurs poutres, sur tous leurs

lambris, que les châteaux du Blesois décorés par Mosnier. La petite chapelle un peu écartée du château du côté du parc, et qui, dans les derniers temps du château, servait de réservoir aux pommes à cidre, avait tous ses murs couverts de certaines fresques jaunâtres représentant des danses macabres dont rien n'effacera jamais l'impression de ma mémoire.

« Voici, mon cher ami, les notes que j'ai prises pour vous à Cheverny sur les peintures de votre Mosnier.

« Mais, avant d'en venir à elles, permettez-moi de vous parler un peu du château même, et de m'arrêter un instant à l'extérieur avant de pénétrer dans les salles, qui conservent encore les œuvres de son pinceau. Du reste, au lieu de ma prose, je puis vous donner un long et curieux passage de l'ouvrage encore inédit de Félibien sur les chasteaux et maisons royalles de France. Le possesseur actuel de Cheverny, M. de Vibray, a bien voulu me communiquer le précieux manuscrit qu'il en possède; il m'a même permis d'y prendre ce qui concerne son château, et je suis heureux de pouvoir vous en faire jouir. Bien que ce livre de Félibien ne soit pas meilleur que ses autres œuvres, il serait cependant fort utile qu'il fût publié; comme elles, il offre des renseignements à l'absence desquels on ne pourrait suppléer, car il a recueilli la tradition, il a vu ce qui était de son temps et ce qui souvent n'existe plus. Mais voici le passage qui nous intéresse; après avoir dit que Raoul Hurault avait fait bâtir l'ancien château, qui fut érigé en vicomté du temps de son fils Philippe, le successeur du cardinal de Birague dans l'office de chancelier, Félibien continue :

« Depuis sa mort (celle de Philippe), Henry Hurault, son
» fils, héritier de ses principales terres et de ses gouverne-
» mens, fist démolir une partie des anciens bastimens du
» chasteau de Chiverny, n'en ayant réservé que ce qu'on
» voit dans la cour à main gauche en entrant, et les deux
» tours qui sont aux costez de la porte.

» Ce fut environ l'an 1634 qu'il commença à faire bastir le » grand corps de logis qui fait face sur la cour et sur le par- » terre ; un nommé Boyer de Blois en fut l'architecte. Ce » nouveau bastiment a 36 thoises de long ou environ. Dans » toute ceste estendue et au-dessoulz du rez-de-chaussée sont » les offices voutées de belle pierre blanche ; leur exauce- » ment et leur distribution est très-commode, tirans leurs » jours du costé de la cour et du parterre. Les murs sont de » pierres dures jusqu'au dessus du rez-de-chaussée, et le » reste de pierres de Bouré, taillées en bossage par les joints.

» La longueur de tout l'édifice est séparée en cinq pavil- » lons, un dans le milieu et deux de chaque costé. Celuy du » milieu et ceux des deux extrémitez sont plus eslevez d'un » estage que les autres, qui n'en ont que deux. La couver- » ture des pavillons des deux bouts est faite en impériale » avec de petits dômes au-dessus. Dans l'estendue de la face, » il y a entre les fenestres du premier estage des niches » ovales enrichies d'ornements dans lesquelles sont des bus- » tes antiques, et sur le hault de l'entablement du pavillon » du milieu, il y a aussy une niche remplie d'un buste, et » au-dessus trois figures assises qui servent d'amortisse- » ment. Les frontons des fenêtres sont aussy fort ornés.

» Les appartements du rez-de-chaussée et du premier étage » sont régulièrement et commodément distribuez par sales, » chambres, cabinets et garderobbes; les cheminées et les » dessus des portes sont remplis de tableaux, la plupart de » la main de Jean Monier, de Blois, qui a aussy peint dans » les panneaux du lambris d'une sale l'histoire d'Astrée ; dans » ceux d'une des principales chambres, l'histoire de Dom » Quichotte, et, dans d'autres lieux, différents sujets, le tout » d'une manière fort agréable.

» Le château est accompagné d'un grand parterre qui est » en face du nouveau bastiment. Dix-sept figures de pierre de » Lié ornent et enrichissent beaucoup le milieu et les coins » des allées et des compartiments; elles sont posées sur des

» piédestaux et ont de hauteur cinq à six pieds, toutes fort » belles et de la main de Gilles Guérin, de Paris.

» A main gauche est un bois partagé par plusieurs allées, » avec des fontaines et un grand rond d'eau, au bout duquel » est un long canal.

» A un des coins du bois et assez proche du chasteau, il y » a un ancien cabinet ou espèce de loge ouverte des deux » costés, et le reste seulement fermé d'ais, mais dont le dedans » est considérable par des peintures du fameux Nicolas Pous- » sin, qui estoit fort jeune lorsqu'il les fist. Quoiqu'elles » soient assez gastées, on ne laisse pas d'y connoistre l'esprit » de cet excellent peintre. »

» La suite portant sur les filles du comte de Cheverny, vous me permettrez d'en rester là et d'ajouter quelques notes complémentaires.

» Les tours, dont parle Félibien, n'existent plus, et un bâtiment insignifiant, dans la basse-cour, est tout ce qui reste du vieux château ; quant au nouveau, Félibien a oublié les fossés qui l'entouraient et qui se voient encore de trois côtés; celui de forme très-irrégulière qui séparait le parterre du château, a été récemment comblé par M. de Vibray ; il a également fait disparaître d'énormes communs bâtis au dix-huitième siècle, qui venaient s'appuyer sur le château et lui nuisaient singulièrement. Maintenant il s'élève dans toute sa grâce première, à laquelle contribuent singulièrement ces niches ovales et capricieusement ornées, maintenant veuves des bustes qui les complétaient et dont vous aurez une idée exacte en vous reportant à certains frontispices de la fin du seizième siècle. Vous savez que la *Loggia* du Poussin, cette œuvre de sa jeunesse, exécutée sans doute entre 1616 et 1620, et qui nous serait si précieuse, est détruite. Félibien en parlait avec moins de détails dans ses Entretiens, mais en nous apprenant que Poussin y avait représenté une bacchanale; Piganiol ne fait que copier Félibien, et par là ne nous dit pas

si elle existait encore de son temps (1). Quant aux dix-sept statues de Gilles Guérin, le fécond sculpteur parisien, qui avait rempli de ses œuvres les églises de sa ville natale, et dont Versailles a seul conservé quelque chose, elles ont également disparu.

» Entrez maintenant avec moi par l'étroite porte du pavillon central, car ici toutes les portes sont petites ; c'est, dans cette construction toute moderne, la dernière chose qui demeure des châteaux antérieurs. Pour l'escalier, il est à montées droites et porte une signature qu'il est bon de relever. Vous avez vu que Félibien disait la construction commencée en 1634 et l'attribuait à *un nommé Boyer, de Blois*. L'escalier, au moins, n'est pas de lui, puisqu'on lit dans un cartouche les lettres F. L., inexpliquées jusqu'à présent, et après elles, la date

(1) « A un des coins du bois, et assez proche du château (de Chiverny), il y a un ancien cabinet ou espèce de loge ouverte de deux côtés, et le reste seulement fermé avec des planches, mais dont le dedans est considérable par des peintures du fameux Nicolas Poussin, qui était fort jeune lorsqu'il les fit. Quoiqu'elles soient fort gâtées, on ne laisse pas d'y connaître l'esprit de cet excellent peintre. » (Piganiol de la Force, *Nouvelle description de la France,* t. x. p. 321.)

Le Blésois est un des premiers lieux où le Poussin ait fait des travaux dont le souvenir n'ait point péri. Bernier, dans son Histoire de Blois (p. 67), parle du saint François et du saint Charles Borromée qu'il avait peints sur les fenêtres du chœur des Capucins : « Et quoyque le saint François et le saint Charles Borromée, peints sur les fenestres du chœur, par le Poussin, ne soient pas de sa grande manière, je croy qu'il n'est pas hors de propos de les faire remarquer, tant ce nom leur fait d'honneur. » Ceci du reste se doit seulement entendre des cartons, car il n'est pas à croire que Poussin ait jamais peint sur verre ; ce serait en tous cas la seule mention qui en serait faite, et serait-ce donc Monnier qui les aurait exécutés? — Récemment, M. Raoul-Rochette (Discours sur N. Poussin, 1843, in-8°, p. 9) a parlé d'une Assomption de la Vierge conservée chez un amateur de Blois, M. Trouilleux, et venant de Saint-Nicolas. Poussin, selon la tradition, l'aurait envoyée de Rome aux Capucins en souvenir de leur bon accueil.

1634, qui, par suite, n'est pas celle du commencement, mais de la fin des travaux.

» Nous sommes arrivés aux peintures de Monnier : elles se trouvent au premier étage, dans la salle des gardes et dans la chambre du roi, qui la suit.

» La salle des gardes est une très-grande pièce en longueur, qui occupe toute l'aile comprise entre le pavillon central et celui qui est à droite sur la cour et à gauche sur le jardin. Le plafond, la haute cheminée de bois sculpté, les lambris inférieurs ornés de peintures, les volets chargés d'arabesques, sont demeurés sans mutilations, mais les murs ont perdu les tapisseries à personnages qui couvraient autrefois leur nudité, et M. de Vibray les a fait peindre en vert sombre, en y disposant quelques trophées d'armes. Le plafond est un chef-d'œuvre de goût; les quatre maîtresses poutres et les solives en sont complétement décorées d'ornements délicats, très-analogues à ceux qu'on a récemment retrouvés sur les arcs des chapelles de Saint-Eustache, à ceux surtout, bien que très-antérieurs, qui sont recouverts, à Écouen, d'une chaux stupide. L'une de ces poutres a fléchi autrefois, et l'on a, pour la soutenir, dressé deux montants de bois avec des figures sculptées et dorées, dont le dessin et l'exécution montrent un sculpteur en bois peu habile dans la figure, comme il est naturel sous Louis XIV. Du reste, ces supports, placés, par bonheur, à la première poutre, sont d'un bon effet comme ensemble ; ils donnent quelque variété à la pièce, qu'ils ne coupent cependant pas. Après eux, l'on trouve, à droite et à gauche, trois hautes fenêtres donnant sur le jardin et la cour, et au fond, la grande cheminée, flanquée de deux portes, dont l'une, celle de gauche, est l'entrée de la chambre du roi.

» J'ai dit que les lambris qui font le tour de la pièce avaient des peintures ; ce ne sont cependant pas des sujets, mais de gracieuses figurines en camaïeu gris, sur un fond brun, alternant avec des fleurs peintes de leurs couleurs, mais fort con-

venues, comme il est ordinaire à des fleurs accompagnées de devises. Les figures sont sur des panneaux plus étroits (à peu près six pouces sur un pied et demi de haut), les fleurs sur des panneaux plus larges (à peu près deux pieds à deux pieds et demi, sur un pied et demi de haut). Voici l'énumération de ces figures et de ces devises, dont la seule indication suffit.

COTÉ DE L'ESCALIER.

La porte d'entrée, qui fait face à la porte placée à la droite de la cheminée, offre une plus grande figure, celle de l'Étude.

Sur le lambris inférieur, Terpsychore; — des tulipes : *Nil nisi flore placet* (1); — Clio avec une lyre;—des œillets : *Perii non marte, sed arte*; — une figure avec une mandoline et une couronne de laurier; — un glaïeul : *Mei me perdidit ardor*; — Uranie avec un globe. (La fausse porte, qui se trouve ici en face de la chambre du roi, est figurée seulement au-dessus du lambris, qu'elle n'interrompt pas; je n'ai pas noté qu'elle eût de figure.)

COTÉ DU JARDIN.

Sur le mur,—femme avec un caducée;—des soucis: *Quæ non mortalia cogis*. Vous avez reconnu le vers de Virgile.

Dans la première fenêtre, un iris : *Callidissima nascor in undis*.

Sur le mur, — la Peinture ; — une rose : *Late diffundit odores*; — la Sculpture.

Dans la deuxième fenêtre, un soleil : *Arma gero comitis*. C'est la pièce caractéristique des armes du propriétaire (2), et nous la retrouverons dans la chambre du roi; elle est ici à la fenêtre du milieu et comme à la place d'honneur.

(1) Toutes ces devises sont écrites sur des banderoles en capitales de même hauteur.

(2) Les armes des Hurault de Cheverny sont d'azur à la croix d'argent cantonnée de quatre ombres de soleils de gueules. (On appelle ombre de soleil tout soleil qui n'est pas d'or.) On verra que dans la chambre du roi Monier n'a pas respecté les couleurs.

Sur le mur, — la Musique ; — une campanule bleue : *Parva licet cœlorum gesto colores* ; — la Poésie ou l'Histoire écrivant.

Dans la troisième fenêtre, une fleur jaune de la forme des gueules de loup (giroflée?) : *Advena charus hospitio.*

Sur le mur, deux fleurs assez semblables à l'ancolie, mais rouges; au milieu d'elles, une clochette rose : *Nil metuas armata cucullis* ; — l'Arithmétique ; — des crocus, ces charmantes fleurs des prés qu'on appelle vulgairement des veilleuses : *Calcatus lœtior exit.*

COTÉ DE LA CHAMBRE DU ROI.

Sur le mur, la Géométrie ou l'Architecture, avec un compas et un plan ; c'est ici que se trouve la porte de communication. Entre celle-ci et la cheminée, le lambris offre une figure tenant d'une main un miroir ou un globe et élevant en l'air son autre main.

Quant à la cheminée de bois sculpté et doré, qui va jusqu'au plafond et est surmontée de l'H des Hurault, elle est demeurée intacte. Les sculptures, c'est-à-dire les quatre termes inférieurs qui la supportent, les marmots qui tiennent le cadre, et le Mercure et la Vénus de ronde-bosse qui le flanquent, sont d'une exécution grossière. Les peintures sont tirées de l'histoire d'Adonis, et chacun des côtés offre deux sujets superposés : à gauche, — l'Amour mettant un bandeau à Adonis, — Vénus et Adonis assis à côté l'un de l'autre; à droite, — Vénus parlant à l'Amour sur des nuages, — Adonis, assis, écrivant avec une flèche; dans le grand cadre du devant, Vénus, éperdue, descend de son char et va se jeter sur le cadavre de son amant. Ces peintures ne sont ni bonnes ni mauvaises, et ne nous donneraient pas grande idée de Monnier si elles étaient la seule chose qui fût demeurée de lui.

Au delà de la cheminée, le lambris inférieur nous offre — une clochette bleue : *Et signum campana dabit* ; — Saturne avec sa faux et dévorant son fils (une porte fait ici pendant à celle de l'entrée).

COTÉ DE LA COUR.

Sur le mur, une queue de renard : *Formam post funera servo*;—Jupiter;—quelques pensées : *Quæ non se jactat in aula*.

Dans la première fenêtre, des lys jaunes et blancs : *Amas lilia, Gallus eris*. Il y a ici une allusion qui nous échappe; peut-être les Hurault étaient-ils d'origine étrangère.

Sur le mur, — Mercure ; — une hyacinthe : *Cæsus Adonis apro* ; — Cupidon.

Dans la deuxième fenêtre, des pavots : *Alcidæ vinco labores*.

Sur le mur,— Mars ;— une immortelle : *Parit illa coronas* ; — Vénus tenant la pomme et accompagnée d'un amour.

Dans la troisième fenêtre, une fleur rose : *Vocat in certamina Martis*.

Sur le mur, — une fleur que je ne reconnais pas : *Sensum flectit utrumque* ;—Apollon (?) avec un sceptre, une couronne à pointes et cet incroyable costume qu'on donnait alors aux dieux et aux héros de l'antiquité.

« Nous voici revenus à la porte d'entrée. Il eût été facile et beaucoup plus court de dire seulement que les lambris étaient ornés de figures et de fleurs, avec des devises; mais, outre l'exactitude, j'ai pensé que ce détail, qui n'ajoute rien à l'appréciation artistique, n'était pas sans curiosité; c'est, en effet, un exemple bien conservé et peu connu de ces emblèmes et de ces devises appliqués à la décoration des appartements, dont il est si souvent parlé dans les lettres et les descriptions du temps.

» La chambre du roi, ainsi nommée parce que Henri IV a, dit-on, couché dans le lit à colonnes qui s'y voit encore et qui y aurait été apporté d'un autre château, est, comme je vous l'ai dit, au bout de la salle des gardes et se trouve dans le pavillon de droite. Elle est éclairée seulement par deux fenêtres, l'une en face de la cheminée et sur le jardin, l'autre sur la gauche et prenant en enfilade les fenêtres de la

salle des gardes; elle est plus petite que celle-ci, mais, comme art, beaucoup plus importante, et de plus, tout à fait intacte, car ses grandes tapisseries à personnages sont restées à leur place et couvrent encore ses murs. Les sujets et l'exécution des peintures ont ici une bien autre valeur. Le plafond, la cheminée et les dessus des deux portes offrent l'histoire de Persée, les lambris inférieurs celle de Chariclée et de Théagène. Et ne croyez pas que notre Monnier les ait réunies au hasard : ce sont les deux parties d'une même histoire ; Chariclée, en effet, est fille de rois d'Ethiopie qui descendaient de Persée et d'Andromède.

» La tradition du pays et du château même se trompe évidemment, quand elle répète que ces peintures de Monnier sont tirées de l'Astrée; l'œuvre de d'Urfé n'a rien de semblable; cette confusion, du reste, me paraît se trouver déjà dans Félibien. Lorsque celui-ci indique l'histoire d'Astrée que Monier avait représentée sur les panneaux du lambris d'une salle, parle-t-il ou non comme la tradition? Désigne-t-il les peintures d'une autre pièce qui seraient maintenant perdues, ou celles qui se trouvent encore dans cette chambre du roi? Bien que l'Astrée fût certainement connue de Félibien comme de ses contemporains, je suis presque convaincu que la confusion existait déjà de son temps. L'Astrée ne se tient pas à Céladon, elle est remplie d'innombrables histoires épisodiques, qu'un honnête homme peut sans honte avoir oubliées; Monier, d'ailleurs, comme celui qui l'avait fait travailler, était mort depuis longtemps, lorsque Félibien a vu Cheverny, et la tradition pouvait déjà avoir été altérée: on lui aura dit que ces peintures étaient tirées de l'Astrée; comme cela était possible, il l'a cru et l'a écrit sans l'avoir vérifié. En fût-il autrement, elles devraient toujours être conservées à Monnier. Il est le peintre de Cheverny, et, par suite, les peintures de la pièce la plus importante, qui sont de son temps, ne peuvent pas être d'une autre main que la sienne.

» Le plafond n'est plus seulement la charpente peinte comme celui de la salle des gardes; une seule poutre le divise en deux parties dans sa largeur. Chacune d'elles offre trois grands sujets, celui du milieu, circulaire, les deux autres carré-longs, avec les angles brisés, tous encadrés de riches moulures sculptées et dorées et accompagnées de petits sujets et d'ornements. Les quatre coins de chacune offrent, sur un fond rouge, ce soleil qui, dans la pièce précédente, *portait les armes du comte,* et les deux sujets ronds sont entourés de compartiments occupés par des sirènes. Six petits sujets en large, — le coffre de la cheminée monte jusqu'au plafond et prend la place de deux, — complètent cette décoration : ce sont des enfants sacrificateurs ou chasseurs et de petits génies bachiques. Vous voyez que ce plafond est plus riche que le premier; mais, les grands sujets mis à part, je le trouve inférieur; il a plus de faste que de goût, et l'ensemble a de la lourdeur.

» Du côté de la cheminée, le premier sujet à gauche est Danaé, portant sur ses bras Persée, son fils et celui de Jupiter et demandant à Acrisius l'hospitalité. Le roi, sur son trône, n'a rien de saillant; la Danaé est heureuse, cependant un peu courte, comme toutes les figures de ce plafond et dans le sens des femmes affétées de Pierre de Cortone; son expression est seulement plus naturelle et plus naïve. Le second sujet est Persée dérobant l'œil unique des trois sœurs, que Monnier a réduites à deux. Cette composition est des meilleures : les figures des femmes sont incertaines et ignorantes dans leur impuissance inquiète; l'intention est bien sentie et n'est pas mal rendue. Dans le troisième cadre, Persée coupe la tête de Méduse.

» Du côté de la fenêtre, le premier sujet à droite est Persée dans les airs et montrant la terrible tête à Acrisius, pour le punir de la violence qu'il avait tentée contre sa mère. Lors de mon passage à Cheverny, le panneau s'était fendu en trois morceaux qui étaient tombés à terre et qu'il était facile de

replacer. Le hasard m'a ainsi montré le travail du pinceau comme je ne l'aurais pas vu d'en bas. La couleur est franche, facile et posée du premier coup; elle n'a pas foncé, elle est seulement devenue mate, et, si je puis dire, glauque, non pas de ton, mais d'effet, et n'a rien de l'éclat un peu sec de la grande figure du Louvre. Le cadre suivant montre la délivrance d'Andromède. Quand on n'est pas exactement au-dessous, la figure nue de la femme est d'une disgrâce singulière; elle est tout autre vue du point pour lequel le peintre l'a faite; il avait, dans son voyage, étudié les *machinistes* italiens. Le dernier sujet du plafond est Persée emmenant Andromède; mais ce n'est pas le dernier consacré à son histoire, car on le retrouve sur le grand tableau de la cheminée, dans lequel, conduit par Minerve, il pétrifie ses rivaux. C'est la composition la plus chargée de personnages, mais la régularité de l'architecture du temple où la scène se passe lui donne de la froideur. En revanche, on voit au-dessous le morceau le plus exquis de tout cet ensemble : ce sont de petits enfants, sur fond d'or, qui jouent avec la tête de Méduse, et sont très-supérieurs à ceux des plafonds. Monnier a-t-il imité ces motifs d'enfants des bas-reliefs qu'il avait vus en Italie? ou bien les a-t-il choisis pour lutter avec ceux que la *loggia* voisine offrait peut-être à son émulation? Ceux-ci sont, en tous cas, d'un rare bonheur. Le dessus de la porte d'entrée contient encore un sujet de Méduse, Neptune remontant sur son char et laissant, sur les marches du temple qu'il vient de profaner, Méduse, assise à terre et terrifiée, car la colère de la déesse vient de changer ses cheveux en serpents. Le dessus de la porte opposée à celle-ci, qui devait offrir un autre sujet de l'histoire de Persée ou de Méduse, contient maintenant un méchant paysage qui a été mis là dans le dix-huitième siècle. Le tableau s'était-il perdu? cela serait étrange, puisque dans cette pièce rien n'a souffert. Était-ce un sujet qu'on a cru devoir ôter, peut-être le sacrilége de Neptune? Si cette supposition est vraie, on nous a précisé-

ment privés du tableau dans lequel on aurait le mieux pu apprécier quelle force avait Monnier, en le voyant aux prises avec une scène de cette violence et de cette difficulté du choix de laquelle il eût déjà fallu le louer.

» Je passe à la seconde partie de l'histoire. Le roman d'Héliodore a, du reste, été souvent choisi par les artistes de la première moitié du dix-septième siècle. Il existe sur ce sujet des gravures d'après Daniel Rabel, et Ambroise Du Bois l'a peint à Fontainebleau, au plafond et sur les lambris de la chambre à coucher de Marie de Médicis, qui est maintenant appelée le salon de Louis XIII, en quinze tableaux qui y sont encore conservés. Monnier lui en a consacré trente, qui se trouvent, il est vrai, sur le lambris inférieur. Comme il s'agit ici d'interpréter ses peintures et non d'analyser le roman, permettez-moi d'être aussi court que possible ; je ne le serai pas encore autant que je le voudrais. Si, comme il est probable, les détails sont tombés de votre mémoire, reprenez, pour me suivre, le livre d'Héliodore, en ayant surtout bien de garde de prendre une autre traduction que celle d'Amyot, et vous ne regretterez pas d'avoir relu cette impossible histoire. Pour aller plus vite, je ne dirai guère que les noms en indiquant la place des sujets, qui seront distingués par des numéros.

» L'histoire commence sur les quatre panneaux de la porte d'entrée, qui sont superposés deux à deux.

1. Persina, la reine noire, est couchée sur son lit, au pied duquel elle regarde un tableau de la blanche Andromède attachée nue sur le rocher.

2. Trois négresses, dont l'une tient dans ses bras la fille de la reine, née blanche parce que sa mère a, dans sa grossesse, toujours eu devant les yeux la blancheur de l'amante de Persée.

3. Sisyméthrès, officier du palais du roi d'Éthiopie, offre à Chariclès, prêtre grec, les bijoux qu'il a trouvés avec l'enfant et qui plus tard serviront à la faire reconnaître.

4. Sisyméthrès remet à Chariclès la petite fille, qui a sept ans et que celui-ci appellera Chariclée.

La suite de l'histoire est sur le lambris inférieur, où les sujets sont en largeur; je noterai qu'aux coins des panneaux se trouvent deux C entrelacés, chiffre du propriétaire.

5. Les Enianiens font à Delphes un sacrifice sur le tombeau de Néoptolème; Théagène, pour allumer le feu de l'autel, prend un flambeau des mains de Chariclée, assise et vêtue presque en Diane, en sa qualité de *dévote de la déesse.*

6. Chariclès présente à Chariclée, assise et malade d'amour pour Théagène, Calasiris qu'il a appelé pour la guérir.

7. (Dans la fenêtre de l'encoignure,) Théagène et des soldats, avec des flambeaux, enlèvent Chariclée, ainsi qu'il était convenu entre elle et Calasiris, auquel un oracle avait ordonné d'emmener les deux amants en Égypte.

8. Chariclée, Théagène et Calasiris, sur le bord de la mer, attendent la chaloupe des Phéniciens, qui les doivent emmener.

COTÉ DU JARDIN.

9. Calasiris, Théagène et Chariclée, débarqués en Phénicie, demandent l'hospitalité au vieux pêcheur Tyrrhénus.

10. Les corsaires, qui les ont pris lorsqu'ils allaient en Égypte, se sont, en débarquant, querellés et entretués à propos de Chariclée; Théagène achève ceux qui restent, et Chariclée, qui a revêtu ses habits de prêtresse de Diane, les perce de ses flèches du haut du vaisseau.

11. (Dans la fenêtre,) Théagène, blessé dans le combat, est étendu à terre; Chariclée, assise près de lui, tient l'épée de son amant; derrière des rochers on voit arriver une troupe de brigands égyptiens.

12. Une autre troupe de brigands a mis en fuite les premiers, et ces nouveaux interrogent Chariclée, agenouillée près de Théagène, revenu à lui et dont elle tient encore l'épée.

13. Deux guerriers parlent du bord à un batelier qui vient à la rive. Cette scène fait évidemment partie du moment où les îles des brigands sont attaquées, et se peut appliquer à plusieurs personnages; comme je n'ai plus sous les yeux la peinture, je courrais risque de me tromper en choisissant entre des situations identiques.

COTÉ OPPOSÉ A CELUI DE LA SALLE DES GARDES.

14. Thyamis, chef des brigands, veut, avant de combattre, tuer Chariclée, pour obéir à un songe; mais, à l'entrée du souterrain où il l'a cachée, il rencontre Thisbé, une autre captive grecque dont il serait fort long d'expliquer l'histoire, et la tue au lieu de Chariclée.

15. Thermutis, écuyer de Thyamis, est revenu chercher cette Thisbé, qu'il avait cachée dans la caverne, et, ne trouvant plus que son cadavre, il se livre au désespoir; Gnémon, personnage épisodique, l'éclaire avec une torche.

La porte qui fait face à celle de l'entrée, offre aussi quatre sujets disposés comme sur la première. Ils n'y sont pas disposés dans l'ordre des événements; j'ai dû le rétablir dans ma description.

16. Théagènes retrouve Chariclée au fond de la caverne.

17. Calasiris retrouve Chariclée chez Nausiclès; celui-ci et Gnémon assistent à la reconnaissance.

18. Calasiris offre, au temple de Mercure, un sacrifice pour avoir retrouvé Chariclée, qui est à genoux sur les marches de l'autel et porte encore ses habits de prêtresse de Diane; il donne à Nausiclès un des anneaux de la cassette royale, qu'il fait semblant d'avoir retiré des flammes.

19. Calasiris et Chariclée, déguisés en mendiants, partent à la recherche de Théagènes.

20. Une vieille Égyptienne, qui les doit conduire vers Théagènes et dont le fils a été tué dans un combat, force, par ses incantations nocturnes, la mort à lui répondre; Calasiris s'évanouit au fond, dans les bras de Chariclée.

21. Calasiris reconnaît ses enfants dans les deux frères qui allaient combattre pour se disputer la grande prêtrise de Memphis; il est aux genoux de l'un d'eux, de Thyamis, dont l'épée tombe d'étonnement; on voit plus loin, et aussi en proie à l'étonnement, Pétosiris, l'autre frère, qui s'enfuyait.

COTÉ DE LA CHEMINÉE.

22. Théagènes est amené devant Arsacé, la reine de Memphis, qui en est devenue amoureuse, et le reçoit assise sur son trône et dans toute sa pompe royale.

23. Théagènes, qui s'est refusé à cet amour, est attaché nu à la colonne d'un souterrain; la vieille Cybélé, l'entremetteuse de la reine, est assise sur les marches de l'escalier et lui parle.

Les quatre sujets suivants sont peints sur les flancs de la cheminée et dans une plus grande dimension; ils sont en hauteur.

24. A gauche, Arsacé et sa suite, sur les remparts de Memphis, regardent aux pieds des murailles Chariclée, sur le bûcher, auquel elle est condamnée pour avoir empoisonné Cybélé; mais la vertu d'une pierre précieuse, qu'elle se trouve avoir sur elle, la sauve du feu.

25. A droite, Théagènes et Chariclée sont tirés de leur prison et emmenés par Bagoas, l'envoyé d'Orondate, le mari d'Arsacé.

Au-dessus de chacun de ces deux sujets s'en trouve un autre qui n'est pas directement tiré du roman.

26. A gauche, Théagènes et Chariclée, la tête ceinte de lauriers, se tiennent par la main; un génie vole au-dessus d'eux et tient une couronne et une palme.

27. A droite, Théagènes reçoit une lance de Minerve, descendue du ciel.

28. Bagoas et sa troupe étant tombés aux mains des Éthiopiens, ceux-ci conduisent Théagènes et Chariclée.

29. Les deux amants sont amenés devant Hydaspes, le roi

d'Éthiopie, le pays où l'oracle avait prédit que leurs peines seraient terminées.

30. Ce dernier sujet se retrouve en retour, du côté de la salle des gardes et à côté même de la porte d'entrée sur laquelle l'histoire commence. Le roi Hydaspes, qui retrouve sa fille dans Chariclée, est sur son trône, et un serviteur tient le tableau d'Andromède qui figurait dans le premier sujet; en même temps, Chariclée, à genoux, est embrassée par un jeune roi nègre, qui est Merebus, neveu d'Hydaspes et cousin de Chariclée.

» C'est ici, c'est à la reconnaissance de Chariclée par son père, que Mosnier s'est arrêté. Il n'a pas toujours choisi les situations les plus importantes et les plus nécessaires à la clarté de l'action : ainsi, il eût été utile de montrer le mariage final des deux amants; l'espace lui a manqué, et, à vrai dire, s'il eût voulu suivre les détails de cette inextricable histoire, tout le château y aurait été employé. Comme manière, ses sujets sont composés de peu de personnages, avec simplicité et avec la pensée évidente que ces peintures, si proches de terre, n'avaient pas besoin d'être soignées outre mesures; elles sont faciles et agréables de composition et d'effet. Le costume est celui que tous les peintres mettent alors aux héros de romans : les figures ont une gracilité et une langueur qui leur donnent quelque chose de plus ancien, que n'ont pas celles du plafond; la Chariclée a une grâce jeune et naïve qui rappelle, avec moins de lourdeur, celle de la Danaé. Si maintenant l'on venait à *illustrer* la traduction d'Amyot, il serait curieux et intelligent de n'y pas mettre les méchants bois dont on nous accable, mais d'y faire graver à l'eau forte et d'une pointe spirituelle et quelque peu négligée, ces peintures de Cheverny et celles aussi de Fontainebleau.

» J'ai fini et ne vous prendrai plus que quelques lignes. Félibien parle des sujets de Don Quichotte de Mosnier; il en existe encore quinze dans un cabinet du rez-de-chaussée, mais fort abîmés; les figurines en ont cinq à six pouces, et,

quand cette suite n'était pas perdue au milieu de la couleur blanche qui l'entoure et dont elle a sans doute été recouverte, l'ensemble en devait être fort plaisant. Une chose m'a frappé, c'est la ressemblance de son caractère général avec celui de la grande suite si fameuse, si souvent reproduite par la gravure et la tapisserie même, et maintenant conservée au château de Compiègne, que Charles-Antoine Coypel a faite pour le duc d'Orléans et qu'on a grand tort de mépriser. Enfin, une autre pièce du rez-de-chaussée est encore ornée de peintures : c'est le grand salon, dont les portes et les solives sont décorées dans le goût du plafond de la salle des gardes et dont les boiseries contiennent des portraits anciens ou pris sur des copies anciennes que M. de Vibray y a fait disposer. C'est M. Burette, le paysagiste, qui a été chargé des travaux de cette décoration, qui est fort charmante, mais d'un ton un peu gris et froid ; elle est plus claire et plus gaie que celle de la salle des gardes, mais elle a certainement moins de couleur et d'harmonie.

» Mosnier peignit encore dans d'autres châteaux du pays, car le même manuscrit de Félibien (p. 108) nous apprend que Mre « Jacques Charon a embelly tous les dedans de Menars (à deux » lieues en avant de Blois, sur la rive droite de la Loire) de » plusieurs peintures, dont une partie est de Jean Mosnier. » Il les fit vers la fin de sa vie, à ce que dit Bernier ; mais elles doivent être maintenant détruites, car le château actuel date du dix-huitième siècle. »

Mais c'est surtout sa chère ville natale que Mosnier remplit de ses œuvres. On les y retrouve encore aujourd'hui en certain nombre dans les églises et chez les particuliers ; elles ont survécu à deux siècles, comme la plupart de ses peintures de Chiverny. J. Bernier conclut ainsi, bien mélancoliquement selon moi, la vie de J. Mosnier : « Il y a bien d'autres pièces de sa façon à Blois et à la campagne : mais les

plus fortes de celles qu'il fit en cette ville sont la Descente de croix de saint Solenne et la Nativité de saint Honoré, car je ne m'arrête pas à tant d'autres tableaux qu'il fit dans les communautés et chez les particuliers. Il suffit de dire que si la santé ne lui eût pas manqué, il n'aurait pas laissé de porter la peinture bien plus haut qu'il ne fit. Il eut le bonheur de sauver quelques rares morceaux de l'obscurité et de la poussière, et entre autres cette divine pièce de Raphaël, qui représente la Sainte Famille, qu'il trouva dans un galetas du château de Blois, et qui s'est heureusement multipliée par une infinité de copies d'après la sienne (1). Il parlait fort bien de la peinture, et n'était pas moins correct en ses discours qu'en ses ouvrages, étant même commode jusques au même prix qu'il mettait à ses tableaux. Quand on le blâmait de ne s'être pas établi aussi avantageusement qu'il eût pu, il répondait qu'*il n'avait pas eu assez de bien pour acheter de la réputation*. Ainsi, comme il ne pensa pas à prévenir les gens par le bruit et par ce qui donne dans la vue, il ne fit pas de trop bonnes affaires, et mourut dans sa patrie par un reflux de goutte, dès la cinquantième année de son âge, l'an 1650 (Félibien dit 1656). Mais comme ses ouvrages le font revivre en son pays, les enfants qu'il a laissés le font encore revivre à Paris, où ils se sont heureusement transplantés. » — Félibien nous apprend que J. Mosnier fut marié deux fois, mais qu'il n'eut d'enfants que de sa seconde femme.

(1) Vous êtes d'avis, mon cher Soulié, que c'est encore là une nouvelle méprise de Bernier, et qu'il s'agit toujours de la *Vierge à l'oreiller vert* (que d'Argenville prononce à *l'œillet vert*) ; le tableau du Solari a bien en effet été gravé sous le nom de Raphaël. Mais la désignation d'une œuvre de Raphaël est bien précisée par J. Bernier, qui disait d'ailleurs que le tableau de Solari était aux capucins, et je ne sais pourquoi j'ai idée que cette sainte Famille tant copiée pourrait bien être celle que l'on connaît sous le nom de la *Vierge au linge*, qui a été en effet reproduite à l'infini, si bien que le panneau possédé par le Louvre ne passe plus lui-même pour être l'original du divin maître.

Le plus obscur des enfants de Jean Mosnier est Michel Mosnier, qui se voua à la sculpture, et que le père Orlandi nomme par erreur « Michel Mauvier de Blois, professeur à l'Académie royale et sculpteur. » Il ne fut point de l'Académie ; mais, malgré Mariette, qui conteste son existence, on sait que Michel Mosnier, dont le nom a parfois été écrit *Maunier*, d'où l'erreur du père Orlandi, est auteur d'un Gladiateur mourant, copie en marbre d'après l'antique, laquelle se voit encore dans le parc de Versailles, et que Dargenville le fils désigne déjà comme posée dans l'allée qui va du Point-du-Jour au Grand-Canal.

L'autre fils moins inconnu de Jean Mosnier fut Pierre Mosnier ou Monier, comme lui-même s'appela en modifiant son nom suivant l'orthographe nouvelle. Ce Pierre Mosnier, qui était né à Blois, en 1639, profita du triste enseignement de la vie de son père, qu'il avait perdu ayant à peine onze ans, et l'expérience lui donna raison, car, bien qu'il fût loin du grand talent de son père, la fortune lui sourit mieux qu'à Jean. Il prit pour maître Sébastien Bourdon, qui se fit aider par lui dans sa magnifique galerie de l'hôtel de Bretonvilliers : c'était en 1664 ; Pierre avait alors vingt-cinq ans, et quelques mois après partait pour Rome. Il peignit plus tard pour Notre-Dame de Paris un tableau représentant le Parlement assemblé pour juger un procès pour le marquis de Locmariaker : dans le haut était une gloire céleste où saint Yves priait le Seigneur ; et pour Saint-Sulpice, la Vierge à genoux adorée par un grand nombre d'anges. Dans la première exposition régulière faite par les académiciens dans la grande galerie du Louvre, en 1699, il avait exposé deux tableaux représentant le même sujet : Notre-Seigneur avec les Apôtres qui appelle à lui les petits enfants. Parmi les tableaux qu'Alexandre Lenoir avait remis au dépôt national des monuments français, se trouvait une Adoration des Mages, de Pierre Mosnier, provenant de l'église Sainte-Perrine de Chaillot. Pierre Monier nous a appris lui-même qu'il eut

« à Colbert, durant le temps de sa surintendance, l'obligation de continuer ses études dans la peinture en Italie, après avoir reçu de sa main, à l'Académie, le premier prix qui y ait été proposé par Sa Majesté. »

Le sujet proposé était *la Conquête de la Toison d'or*, et les registres de l'Académie, conservés au palais des Beaux-Arts, en fournissent la sanction suivante :

« Le 27 décembre 1664, M. Dumets a fait part à l'Académie » que, sur le certificat d'aptitude délivré par l'Académie au » sieur Maunier et au sieur Corneille, M. de Colbert avait » sur-le-champ ordonné les fonds nécessaires pour les frais » de leur voyage à Rome et l'entretien desdits deux pension» naires du roy. »

A ce voyage à Rome de Pierre Mosnier, comme pensionnaire du roi, se rapporte un bien intéressant passage que je ne puis ni ne veux me priver de citer ici et qui relève singulièrement, par une illustre opposition, le petit personnage du fils de Jean Mosnier : « .... Pour être mieux fondé dans son sentiment (sur l'étude sévère de l'antique et les proportions de toutes les belles statues dont il croyait que les élèves devaient avoir l'esprit si pénétré qu'il leur en fallait reproduire de mémoire les mesures exactes dans les figures qu'ils dessinent), Sébastien Bourdon en avait conféré avec l'illustre Poussin, et il se trouvait muni de l'approbation de ce grand homme. C'était son oracle, et pouvait-il en consulter un qui fût plus sûr ? Il eut encore recours à lui lorsque, non content des mesures des plus belles statues antiques qu'il avait prises lui-même étant à Rome, il chargea Mosnier, son disciple, qui allait dans cette ville, d'y mesurer de nouveau ces statues. Il lui avait enseigné la méthode qu'il devait mettre en pratique, et dont il était sûr pour en avoir déjà fait lui-même l'épreuve. Il ne voulut pourtant pas que son élève entreprît rien que de concert avec le Poussin, et il eut la satisfaction d'apprendre que l'habile artiste dont il recherchait l'avis avait fort goûté la justesse et la simplicité

de sa méthode, que l'entreprise n'avait pas moins été de son goût, et que, tout usé qu'il était par le travail et par les années, l'amour de l'art lui avait fait retrouver de nouvelles forces ; et ce fut en effet avec les propres instruments et presque sous les yeux et la direction du *bonhomme* que l'opération se fit. J'ai voulu laisser subsister l'expression de Bourdon dans toute sa simplicité (1).

« Mosnier rapporta à son maître les principales figures antiques mesurées avec une exactitude et une précision qui ne laissaient rien à désirer, et Bourdon en choisit quatre qu'il offrit dans la séance du 5 juillet 1670, et qu'il pria la compagnie de lui permettre d'exposer dans l'école de l'Académie. On les y a vues pendant longtemps ; mais à force de passer par les mains des élèves qui les copiaient ou qui les consultaient, ces dessins se sont entièrement détruit et ont disparu. » (Conférence sur la lumière, lue pour la première fois par J. H. Bourdon dans l'assemblée de l'Académie royale de peinture et de sculpture, tenue le 9 février 1669, sans doute 1679 ? car l'auteur lui-même dit de Sébastien Bourdon qu'il n'était mort qu'en 1671. Cette conférence se trouve dans l'*Encyclopédie méthodique, Beaux-Arts*, t. 1, p. 130. *Paris*, 1791, et se retrouve naturellement dans le *Dictionnaire des arts, de peinture, sculpture et gravure, par Watelet et Lévesque, Paris*, 1792, t. 1, p. 398.)—Singulière fortune de la vie de ces Mosnier, qui se retrouvent aux deux bouts de la longue carrière du Poussin. Jean accompagne à travers les ruines romaines ses premiers pas de jeune homme, Pierre reçoit au milieu de ces mêmes ruines, dont l'étude a nourri sa vie, les derniers conseils du vieillard. Presque même rencontre ne se trouve-t-elle pas aussi dans la vie des deux Rivalz de Toulouse, dont l'un, Jean-Pierre, fut assez estimé du Poussin pour que celui-ci l'employât, dit-on, à peindre les fonds de ses tableaux, et dont l'autre, Antoine, trop jeune pour avoir

(1) Le bonhomme Corneille mourut l'autre semaine ; il avait été fameux par ses comédies.—DANGEAU.

partagé cette gloire, mais échauffé sans doute par les récits de son père, consacra la plus belle œuvre de sa pointe à la mémoire du maître des Andelys?

A son retour de Rome, Pierre Mosnier fut reçu, le 6 octobre 1674, membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, où il fut nommé successivement adjoint à professeur le 3 juillet 1676, et professeur le 27 juillet 1686. Les personnages les plus considérables assistaient aux conférences qu'il tenait à l'Académie, et il eut le titre de peintre du roi. Son portrait fut l'un des tableaux que peignit Robert Tournières pour sa réception à l'Académie royale de peinture et sculpture, (toile haute de 1 mètre 16 centimètres et large de 95 centimètres). P. Mosnier mourut le 29 décembre 1703, âgé de soixante-quatre ans. On peut dire que malgré les titres que je viens d'énumérer, P. Mosnier n'eût laissé aucun souvenir dans les annales de la peinture française, s'il ne fût resté de lui un livre qui a pour titre : *Histoire des arts qui ont rapport au dessin, divisée en trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son rétablissement. Ouvrage utile au public pour savoir ce qui s'est fait de plus considérable en tous les âges dans la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure, et pour distinguer les bonnes manières des mauvaises.* Il publia ce petit volume à Paris, en 1698, chez Pierre Giffart, libraire et graveur du roi, le dédia au marquis de Villacerf, alors surintendant des bâtiments, arts et manufactures du roi, et composa, pour servir de frontispice aux trois parties de son ouvrage, des dessins qui furent gravés par P. Giffart fils, et qui nous donnent une idée estimable, mais froide, de sa manière. L'œuvre gravée de P. Mosnier n'est pas considérable. Outre le frontispice et les quatre vignettes de son livre, représentant le frontispice, *il disegno padre degli arti*, sous la figure d'un vieillard entouré d'enfants qui sont l'Amour et les génies des différents arts; la vignette de la dédicace : la Peinture assise à terre et peignant une couleuvre sur l'écusson du marquis de Villacerf, lequel écus-

son a pour support une licorne et un lévrier, et enfin les titres des trois livres dont se compose l'*Histoire des Arts*; le premier, le Créateur animant le premier homme ; le second, la prise de Rome par les Barbares; le troisième, Cimabue regardant Giotto dessiner ses moutons sur le sable ; — outre, dis-je, ces cinq petites pièces gravées pour son livre par Giffart le fils, on ne connaît de gravé d'après les peintures ou les dessins de Pierre Mosnier que les morceaux suivants, lesquels se trouvent réunis au cabinet des Estampes :

1° Une sainte Famille assise auprès d'une fontaine; on y voit sainte Anne et le petit saint Jean avec son mouton ; l'âne boit à la fontaine ; fond de paysage poussinesque. — *P. Monier pinx.* — *Louis Moreau, sc.* — *E. Gantrel, ex. C. P. R.* — gravure assez grossière (largeur, 59 centimètres ; hauteur, 48 centimètres).

2° Une tête de Vierge, avec mains jointes, dans un ovale. — *J. Edelinck sc. A Paris, chez P. Mariette.* L'épreuve est avant le nom du peintre écrit à la main : *P. Monier pin.* (largeur, 30 centimètres; hauteur, 35 centimètres 1/2).

3° Le frontispice du *de Re Diplomatica.* — *P. Giffart fecit.* (largeur, 24 centimètres ; hauteur, 34 centimètres).

4° Une petite gravure in-12, sans nom de graveur ni de peintre, quelque titre sans doute de traité de physique : ce sont des enfants dont l'un tient un baromètre et un autre une balance qu'une bulle de savon ne fait pas pencher.

Quant à son livre, c'est un résumé sommaire, mais vraiment savant, surtout en ce qui touche l'antiquité, de la marche des arts dans les grands empires connus, depuis le jour où *Dieu* trouva bon de se faire *auteur du dessin de la figure humaine*, jusqu'au dix-septième siècle de notre ère. Ce P. Mosnier avait prodigieusement lu, plus encore qu'il n'avait vu. Sa sobriété académique semble arrêter les détails intéressants qu'il pourrait donner sur les origines de notre école nationale. Il est cependant le premier de nos historiens d'art qui ait relevé dans le livre de Vigenère sur les tableaux de Phi-

lostrate, page 855, le nom du grand sculpteur *Jacques d'Angoulême,* « qui eut tant de capacité que d'oser le disputer à Michel-Ange, à Rome, en 1550, pour un modèle d'une figure de saint Pierre, et qui l'emporta sur ce grand homme au jugement même des Italiens. Comme Vigenère était à Rome, il marque que cet habile sculpteur fit trois grandes figures de cire noire que l'on garde par excellence dans la bibliothèque du Vatican ; l'une représente un homme au naturel, l'autre de la même attitude et dépouillé de sa peau, où l'on voit distinctement l'origine et l'insertion des muscles, et la troisième n'est presque qu'un squelette. Ce même auteur parle encore d'une belle figure de marbre représentant l'Automne, qui était dans la grotte de Meudon ; il dit qu'il l'a vue et qu'elle avait été faite à Rome ; elle est très-excellente et aussi estimée qu'aucun ouvrage moderne, ce qui prouve l'habileté de ce sculpteur. »

Un grave reproche que j'adresserai à P. Mosnier, c'est d'avoir négligé une juste réhabilitation de la mémoire de son père, alors que les dernières lignes qu'il ait consacrées à la peinture française lui fournissaient la plus naturelle occasion d'un pieux souvenir. Le sens patriotique ne lui manquait pas cependant, à en juger par l'enthousiasme avec lequel il exalte le nom de Jacob Bunel au-dessus de ceux de Dubreuil, de Freminet, de Jean Cousin, et tous les autres Français qui ont travaillé à Fontainebleau. Il cite même à la gloire de Bunel une particularité à peine indiquée par Bernier, et que Mosnier avait sans doute recueillie sur les genoux de son père, dont l'amitié du Poussin dut rester dans son isolement volontaire l'un des plus persistants orgueils, de même que les jugements tombés de la bouche de ce grand homme durent acquérir pour lui force d'ineffaçables oracles : « L'excellence du tableau de la Descente du Saint-Esprit, qui était à l'église des Augustins de Paris, acquit à Bunel l'approbation de l'illustre Poussin, qui assurait que de tous les ouvrages qui étaient exposés dans cette ville, il n'y en avait aucun qui l'égalât. »

L'*Histoire des arts qui ont rapport au dessin* fut approuvée au nom de l'Académie par l'architecte Bullet, décorée d'une épigramme italienne par M. L. Reneaume de Lagaranne, D. M., cousin de Mosnier ; et enfin un ecclésiastique de Saint-Sulpice, nommé Chaboureau, adressa à l'auteur cette lettre caractéristique : « M. notre curé a lu votre livre sur le dessin avec plaisir et avec édification ; il y a trouvé, monsieur, à ce qu'il m'a assuré, tout ce que ce bel art apprend de plus rare, et que la saine doctrine enseigne de plus orthodoxe. Cet ouvrage lui paraît digne de votre érudition et de votre piété ; il y a admiré la théorie des excellentes pièces qui embellissent et qui ornent nos églises dont vous faites l'éloge, et en même temps il a été touché des sentiments de piété qui s'y trouvent. Ainsi il donne avec joie son approbation à votre livre ; à mon égard, j'en suis charmé. »

Il y a moralité précieuse à tirer de la vie de Pierre Mosnier comparée à celle de Jean son père. Qu'espère tout artiste des produits de son génie? Deux choses : richesse et gloire. Quant à la richesse, Pierre eut raison contre Jean. Pierre n'eut qu'un génie médiocre ; Jean était vraiment un artiste supérieur. Un artiste supérieur peut ne pas trouver aisément sa place dans les faveurs de la cour ou des académies ; la médiocrité y trouve toujours la sienne. A ne considérer que le bien-être de la vie, il est certain que Pierre fit bien de quitter la ville paternelle, où le travail est solitaire, pour Paris, où les efforts de tous soutiennent à la fois et font valoir chacun. Oui, au point de vue de la fortune, mais de la fortune seulement, j'admets la vérité profonde de ces lignes de J. Bernier : « Quoique l'amour de la patrie soit fort naturel, il est néanmoins bien contraire au bonheur des gens de mérite, quand ils ont trop d'attachement au lieu de leur naissance. Car si les petits lieux semblent n'être faits que pour les hommes du commun, ceux qui ont quelque talent considérable doivent chercher les grands théâtres pour les exposer. Ils doivent même donner quelque chose au hasard,

comme nous l'enseigne la fable de Glaùque, qui se trouva bien de sa hardiesse (*Erasmus, in chiliadibus*) ; car il eût toujours rampé sur la terre, s'il n'eût été assez hardi pour goûter de l'herbe qui le rendit, de simple pêcheur qu'il était, un Dieu marin. Manque de cet exemple et de s'être un peu abandonné à la fortune pendant sa jeunesse, le nom et les ouvrages de Jean Mosnier n'ont pas été assez considérés selon leur mérite, quoiqu'ils aient conservé leur prix. » — Mais il importe fort de constater hautement (l'occasion en est excellente) que les intérêts de la gloire souffrent bien moins que ceux de la richesse dans l'isolement du génie en province. Que servirent à la mémoire de P. Mosnier tous ces certificats de science académique dont Paris l'avait gratifié de son vivant? Cela peut abuser les contemporains; le respect et l'admiration de la postérité ne s'y méprennent point. Le mérite de Jean Mosnier, après qu'il fut mort, acquit toute sa valeur véritable auprès des sincères historiens de l'art universel comme auprès des historiens de sa province. S'il se fût obstiné à travailler et à vivre dans le courant parisien, déjà alors bien entraînant, bien uniformisant, il est à craindre que le développement individuel de son génie, et partant sa renommée, ne s'en fussent à la fois plus mal trouvés. Bien des artistes, croyez-le, ont dû plus de reconnaissance qu'ils ne pensaient eux-mêmes à la nécessité souvent cruelle qui les rappelait ou retenait dans leur pays natal. Pour n'en citer qu'un de notre temps, qui nous a fourni plus haut un document, Hyacinthe Langlois est aujourd'hui et sera à jamais un des noms les plus honorés entre ceux des artistes normands; son nom survivra aux mille monuments de la grande province qu'il a dessinés et gravés. Langlois, perdu à Paris dans les dix mille élèves de l'école de David, en fût resté sans doute le plus justement ignoré. A peine l'eût-on pu connaître comme passable graveur de vignettes ou comme dessinateur industriel; à Rouen ce fut un artiste plein de verve, d'abondance, de caprice et d'utilité. — Et puisque

nous parlons de la gloire, qui après tout est le plus noble intérêt de la vie de l'homme, pourquoi n'en pas croire César, ce sublime glorieux : Il vaut mieux être le premier dans Blois que le second dans Paris.

MICHEL SERRE.

MICHEL SERRE.

C'est un pays plein de dédales, de surprises, de sentiers trompeurs et de fondrières, que celui des recherches. On avance pas à pas, à tâtons, par mille détours, à travers ronces et buissons, et tout à coup l'on s'aperçoit qu'il y avait à deux pas de là un grand chemin connu de tous, et d'où se découvrent vingt horizons nouveaux. — Dans mon premier volume déjà, cela m'était arrivé pour le chapitre de Quintin Varin ; ce volume-ci, j'ai eu à subir deux fois la même fâcheuse aventure. J'avais inséré dans *l'Artiste* une étude sur Lafage et une autre sur Michel Serre, quand la lecture de la *Biographie toulousaine* et de l'*Abecedario pittorico* d'Orlandi, annoté par Mariette, m'ont révélé, à côté de la vie que j'avais racontée d'après les auteurs courants, toute une vie nouvelle de mes deux héros, plus piquante, plus intime, plus vraie que la première. Il m'a bien été impossible de ne me pas emparer de ces documents si friands, car nous ne sommes plus de l'heureux temps où l'historien disait en pareil cas : Mon siége est fait ; et l'on me croira quand j'affirmerai que ces sortes de refusions du personnage nouveau avec celui que votre imagination avait fait vivre d'après les faits premiers, sont cent fois plus pénibles et plus répugnantes que le travail de procréation de la figure aimée. Cette figure est votre enfant, on vous contraint de lui changer la face et

de lui appliquer le masque de l'enfant d'autrui. O histoire, voilà de tes cruautés!

Lorsqu'en juillet 1845, je quittai la Provence, après deux ans de séjour à Aix, emportant avec moi les matériaux des biographies de Finsonius, de Daret, de Levieux et des artistes de l'hôtel d'Aguilles, l'un de mes regrets fut de laisser là, sans les mettre dans mon sac avec leurs comprovinciaux, quatre habiles peintres, aussi dignes ou plus dignes même encore de gloire que la plupart de ceux que j'entreprenais de faire connaître : Faudran, Imbert, Laurent Fauchier et Michel Serre.

Sur ce *gentilhomme marseillais* dont parle Hilaire Pader dans le *Songe énigmatique,* Faudran, de la maison noble des Faudran de Lambesc, je n'ai par malheur à vous répéter que ce qu'en a dit Achard dans l'*Histoire des Hommes illustres de la Provence*, d'après des mémoires de la famille de Faudran-Taillades : « Il était né avant le milieu du dernier siècle et mourut vers l'an 1594. » (Achard veut écrire sans doute 1694. D'autre part, pour que le peintre-poëte de Toulouse le comptât si élogieusement dès 1658 parmi les illustres de son temps, il fallait que la réputation de Faudran fût déjà bien solide alors dans la Provence, et le faire naître plus tard que 1625 ne me semble guère acceptable.) « Son talent décidé pour la peinture l'engagea à s'y appliquer. On admire encore les ouvrages de ce noble artiste à Lambesc dans la chapelle de sa famille, à Marseille dans les églises des Pères de l'Oratoire et des Pères récollets. Le duc d'Orléans, régent du royaume, fit enlever un de ses tableaux qu'on trouvait chez les Grands Augustins, pour lui donner une place parmi les magnifiques peintures de la galerie du Palais-Royal. (Il n'est question de ce tableau de Faudran ni dans la *Description des tableaux du Palais-Royal* donnée en 1727 par Dubois de Saint-Gelais, ni dans la suite en trois volumes des estampes qui furent gravées vers 1786 sous la direction de Couché, d'après les peintures de cette collection fameuse.) — On voit encore

dans l'église de Saint-Maximin un tableau de notre illustre peintre, et chez M. de Ramatuelle, à Aix, un sabbat ou assemblée de sorciers, qui est fort estimé des connaisseurs. » — Piganiol de la Force, dans sa description de la Provence, indique de lui dans la salle consulaire, à Marseille, sur la porte, l'Apothéose de la Ville de Marseille, par Defaudran, Marseillais, tableau d'une belle composition ;... et à Saint-Martin le tableau de la Sainte-Famille, par Défaudran. »

Bien que ne m'appuyant, je dois le dire, sur aucun point de comparaison, je n'ai jamais pu me défendre d'attribuer à Faudran deux beaux et énergiques tableaux représentant des martyres de saints, dont l'un se voit dans la cathédrale d'Aix, et l'autre dans l'église Sainte-Madeleine de la même ville. Ce sont deux compositions violentes et sombres, toutes deux d'un même pinceau, et que je donnerais au Calabrese, si je n'avais la foi qu'elles sont du Faudran. Celle qui se trouve à gauche, en entrant dans Saint-Sauveur par le portail, offre à son second plan, derrière la sainte martyre, un cavalier païen que l'on dirait certainement inspiré, pour la belle tournure de son dessin, par les frises du Parthénon, s'il faisait partie d'une composition contemporaine.

Quant à Imbert, j'ai mieux à offrir sur lui que mes souvenirs effacés. Réjouissez-vous, lecteur, voilà Mariette enfin, le vénéré Mariette, qui va entrer dans mon livre et y porter à droite, à gauche, sa belle lumière, sa sûre parole. Ceci mérite presque une petite préface à part, ou du moins une longue parenthèse bibliographique.

Le manuscrit inestimable auquel je vais emprunter la note qui suit sur Imbert, puis celle sur Michel Serre, va fournir à mon volume ses pages les plus sûres et les plus précieuses. Je veux parler de l'exemplaire de l'*Abecedario pittorico* du père Orlandi, que le fameux connaisseur P. J. Mariette avait fait interfolier, et qu'il avait chargé des remarques et des notices les plus justes, les plus curieuses, les plus nouvelles. C'est un trésor de lumières sur l'école française; c'est non-

seulement la chronique de tous les artistes contemporains de Mariette, desquels ou de la famille desquels il tenait les renseignements les plus intimes sur eux-mêmes, c'est aussi, — par la correspondance, souvent citée de son prédécesseur en expertise, le plus familier éditeur des graveurs d'Anne d'Autriche, François Langlois, dit Chiartres, et par les mémoires des descendants de tous nos grands artistes du dix-septième siècle, — l'histoire la plus instructive, la plus exacte de l'école de Louis XIV. Que vous dirai-je encore ? c'est le testament artistique, ce sont les mémoires d'outre-tombe du plus savant curieux du dix-huitième siècle ; mémoires sans haine, mais équitables et scrupuleux jusqu'à la sévérité ; confidences piquantes et parfois moqueuses, touchantes aussi parfois, car il a connu bien des misères d'artistes. Profondément pieux pour le souvenir et les traditions de son père, il redresse avec une plaisante inflexibilité les bévues ou les documents d'à peu près fournis par ceux de ses contemporains et amis qui se mêlaient d'écrire sur les arts et qui pour nous, aujourd'hui, sont les seules autorités, d'Argenville, Descamps, d'André-Bardon. Sa correspondance universelle lui attirait les renseignements et les avis de tous les connaisseurs d'Europe, et tous ces renseignements trouvaient place dans son abécédaire. Ce manuscrit de Mariette figura, après sa mort, dans le catalogue que Basan dressa des merveilleuses richesses de son cabinet ; mais avec les autres manuscrits de Mariette il fut retiré de la vente, et il se trouve aujourd'hui au cabinet d'estampes de la Bibliothèque nationale. Mais cette source de renseignements dont la connaissance est désormais indispensable à qui s'occupe ou va s'occuper, à Paris ou en province, de l'histoire de nos arts, qui se chargera de sa publication ? La société de l'histoire de France, la commission de nos documents nationaux, au ministère de l'Instruction publique, et l'Académie des Beaux-Arts, devraient s'en disputer l'honneur, bien que cette dernière ait déjà à donner au public les registres de l'ancienne Académie royale de Peinture,

Sculpture et Gravure, depuis 1648 jusqu'en 1792. L'entreprise de publication du Mariette serait bien ruineuse pour un particulier, car elle ne nécessiterait pas seulement une nouvelle édition de l'*Abecedario* d'Orlandi, mais aussi des annotations aux notes de Mariette. Quel beau livre l'Imprimerie nationale aurait à fournir aux recherches des érudits de toute l'Europe ! Mais il est à craindre que la chose ne se fasse d'autre manière ; et déjà chacun tire à soi sa part de butin légitime dans cette belle proie. Avant quelques années, l'*Abecedario* de Mariette sera publié complétement, jusqu'à la dernière virgule ; mais c'est dans vingt ouvrages différents qu'il en faudra rechercher les notices éparses, et pour ma part, je compte bien n'y rien laisser de ce qui intéresse mes artistes de province ; et si notre conscience en souffre, pour l'honneur de Mariette, de ce grand connaisseur, sacré pour nous tous, nous nous consolerons par cette pensée que la publication intégrale, et toujours possible, et toujours utile, de ses manuscrits, ne rendrait pas moins nécessaire la publication partielle que chacun de nous en fait aujourd'hui, dans l'intérêt de son étude spéciale.

« Frère Joseph-Gabriel Imbert naquit à Marseille, en » mars 1666, et après avoir reçu dans sa patrie les premiers » éléments du dessin et de la peinture, il fut envoyé à Paris, » où, de l'école de Vandermeulen, dans laquelle il s'exerça » pendant quelque temps, il passa dans celle de Le Brun, et » ne s'y fit pas regarder comme un de ses moindres disci- » ples. M. le duc de Nevers ayant désiré avoir un peintre qui » lui fût attaché, Imbert lui fut donné par Le Brun, et il de- » meura constamment auprès de ce seigneur, jusqu'au mo- » ment que, se sentant appelé à Dieu et voulant lui consacrer, » dans la retraite de la pénitence, le reste de ses jours, il » prit la résolution de retourner dans sa patrie. Là, après » s'être suffisamment éprouvé, il demanda à être reçu frère » chartreux, et il le fut dans la chartreuse de Villeneuve-lès- » Avignon, où il fit sa profession et ses vœux le 29 septem-

» bre 1703. Il croyait, en prenant l'habit religieux, faire pour » toujours divorce avec la peinture, mais ses supérieurs en » disposèrent autrement ; ils ne lui permirent pas de quitter » le pinceau, et sentant, au contraire, combien il leur était » avantageux de le tenir continuellement occupé, ils lui firent » faire pour leurs maisons quantité d'ouvrages, dont les prin- » cipaux sont à la Grande-Chartreuse et à celles de Ville- » neuve et de Marseille. Un voyage qu'il fit à Rome, à la suite » de Dom Berger, son prieur, lui fit connaître les plus habiles » peintres qui fussent alors en Italie, et sa manière ne fit » que se bonnifier. Il revit la France, et ce fut alors qu'il fit » pour l'église de la chartreuse de Marseille ce grand tableau » qui en occupe tout le fond du sanctuaire et qui représente » la mort de Jésus-Christ avec toutes les circonstances ef- » frayantes qui l'accompagnèrent. Ce fut son chef-d'œuvre. » Le frère Imbert joignait à ses heureux talents une poli- » tesse, une pureté de mœurs et une exactitude à remplir les » devoirs les plus austères et les plus pénibles de son état, » qui l'ont rendu respectable et qui en ont fait un saint. Il » mourut à Villeneuve, le 25 avril 1749, chargé d'années » (il avait quatre-vingt-trois ans) et le corps épuisé de péni- » tence. Étienne Parrocel, peintre d'histoire, et Manglard, » peintre de marines, ont été ses principaux disciples. »

Les deux notices, qu'avant et depuis Mariette, ont donné sur Imbert, Dandré-Bardon dans son *Traité de Peinture*, et Achard dans son *Histoire des Hommes illustres de Provence*, sont loin d'avoir les détails et l'intérêt de celle-ci ; on trouve cependant dans la compilation d'Achard quelques mots que ne fournit point Mariette : « Imbert, y lit-on, né de parents honnêtes, à peine parvenu à l'âge de raison, se décida à suivre son penchant naturel, qui le portait à la peinture. Cette science fut dès lors l'unique objet de ses études et de son occupation. Ce fut à l'âge de trente-quatre ans qu'il entra dans l'ordre des chartreux en qualité de frère laïc. Son chef-d'œuvre, ajoute Achard, copiant presque textuellement le juge-

ment que Dandré Bardon en a porté, est le tableau du maître-autel de la chartreuse de Marseille. Ce tableau, d'une grandeur étonnante, représente le *Spectacle du Calvaire.* On y admire à la fois le genre du dessin, le ton de couleur, les nuances du pathétique et du pittoresque, une intelligence unique dans la justesse des expressions; l'ensemble de cet ouvrage est si frappant et si bien fait pour inspirer le plus grand intérêt, qu'on ne saurait le regarder sans ressentir une émotion relative à la grandeur et à la nature du sujet. Le frère Imbert se rendit encore recommandable par le soin qu'il prit de former divers élèves du plus grand mérite. De ce nombre sont : 1° son neveu, Claude Imbert, orfèvre-ciseleur, dont les produits sont marqués au coin du génie et portent un caractère de correction et d'élégance peu communes; 2° Antoine Duparc, qui fut redevable au frère Imbert d'une grande partie de ses talents; 3° le frère Benoît, chartreux, etc. »

Depuis mon départ d'Aix, une biographie étendue de Laurent Fauchier a été publiée par M. Porte, amateur de la ville et collectionneur des curiosités artistiques de la Provence. Je sais que M. le docteur Pons, qui professe pour ce grand portraitiste une passion particulière, prépare sur lui une étude nouvelle et complète; — quant à Michel Serre, je ne sache point qu'aucune étude ait été écrite sur ce maître habile et fécond. Ce que je vais en dire sera fort incomplet; mais forcé par manque de notes de m'en fier à ma mémoire, je croirai mériter encore la reconnaisance de Michel Serre pour avoir fait entrer dans cette galerie des artistes provinciaux une esquisse des principaux traits de sa vie et de son œuvre, à défaut de son portrait achevé. J'ai vu ses tableaux à Aix, à Marseille, à la Ciotat, à Caen; j'en pourrai du moins parler plus sciemment qu'un compilateur ordinaire.

Que contiennent les histoires et les dictionnaires sur l'enfance et les maîtres de Michel Serre? Peu de vérités, beaucoup de piéges.

Michel Serre n'était point Français de naissance, mais Espagnol, et M. Périès, dans la Biographie universelle de Michaud, l'a appelé *Serra.* Il naquit à Tarragone, en Catalogne, environ l'an 1654 ou 1653 (1). Il n'avait que sept ou huit ans quand il se sauva de son pays par dégoût de sa mère qui venait de se remarier en troisièmes noces; il arriva à Marseille dénué de toute ressource; mais son inclination précoce pour la peinture intéressa à son sort un peintre médiocre, qui lui donna les premières notions de son art. Un monument civique élevé par la reconnaissance publique aux généreux Marseillais qui se dévouèrent lors de la peste de 1720, assigne à Michel Serre un maître bien plus fameux. Sur la seconde face du piédestal de la fontaine que remarquent les voyageurs à Marseille, au milieu de la place Saint-Ferréol, on lit: « A l'éternelle mémoire des hommes courageux dont les noms suivent : Langeron, commandant de Marseille ; de Piles, gouverneur viguier ; de Belzunce, évêque ; .... (les échevins, les commissaires de quartier)....; *Serre, peintre célèbre, élève du Puget*; ....(les intendants de santé et médecins)....; ils se dévouèrent pour le salut des Marseillais dans l'horrible peste de 1720. »

Je ne sais sur quelle tradition est basée l'inscription de la fontaine Saint-Ferréol ; mais la manière et la couleur de Michel Serre n'auraient pas démenti cette opinion. Son pinceau recherche en effet les tons vigoureux comme celui de Pierre Puget, et, comme ce grand peintre et sculpteur, le sentiment

(1) Cette dernière date est celle fournie aux *Anecdotes des Beaux-Arts* (Paris, 1776) par la petite-fille de Serre. Le catalogue du Musée de Marseille, la Biographie universelle, d'accord avec d'André-Bardon et Mariette, le font naître en 1658 et mourir en 1733, âgé de soixante-quinze ans. Mais les registres de l'Académie royale de peinture et sculpture certifient qu'il mourut le 10 octobre 1733 à l'âge de soixante-dix-neuf ans, et confirment à quelques mois près et authentifient la date de famille produite par la petite-fille de Michel Serre.

de la vie et de la grâce avant celui de la distinction des formes. On peut dire pourtant que le grand feu de dessin, de coloris et d'invention qui marque les tableaux de Michel Serre, il pouvait le trouver dans son instinct et son sang d'Espagnol, aussi bien que Puget l'avait puisé lui-même dans sa nature provençale et la fréquentation de la peinture gênoise. Il n'y aurait rien eu d'improbable d'ailleurs à ce que le grand cœur de Puget ne se fût épris d'un généreux intérêt pour cet enfant de huit ans, qui semblait prédestiné aux arts à un âge presque aussi tendre que celui auquel il avait senti lui-même les premières atteintes du génie.

Puget était bien homme aussi à encourager ce voyage à Rome auquel s'aventura, comme un autre Callot, le hasardeux enfant Michel Serre, à peine âgé de dix ans.

Voilà où m'induisaient sur la jeunesse de Michel Serre les livres accrédités et les traditions de sa province. Mariette dissipe tous ces nuages, redresse ces contes incertains; ce qu'il note avec une minutie si étrange, il ne peut l'avoir recueilli que de la bouche du vieux Serre lui-même, lequel *aimait si fort à converser*, ou plutôt du fils de Michel, qu'il n'a point perdu de vue, et dont la fille fournira elle-même des mémoires sur son aïeul à Nougaret, l'auteur des *Anecdotes des Beaux-Arts*.

« Michel-Gaspard-Jacques Serre, né à Tarragone dans la principauté de Catalogne, le 10 janvier 1658, a demeuré la plus grande partie de sa vie à Marseille, et y est mort en 1733, âgé de soixante-quinze ans. Le hasard le fit peintre. Il s'était échappé de la maison paternelle de dépit de ce que sa mère, jeune veuve, lui avait donné en fort peu de temps deux beaux-pères, et quoiqu'il n'eût guère que huit ans, il eut assez de courage pour prendre la résolution de s'en éloigner pour toujours. Chemin faisant, il rencontre une Chartreuse, il y entre, obtient l'hospitalité, et se rendant agréable par ses soins officieux, on lui permet d'y demeurer. Un religieux de cette maison peignait; le jeune enfant le voit opé-

ror, et croyant que c'est un prestige, la peur le saisit et ne le quitta que lorsque le Chartreux l'eut rassuré et se fut offert de lui apprendre à en faire autant; et bientôt il lui proposa de le conduire à Rome, où ce religieux avait dessein de passer furtivement. C'était pour jeter, comme on dit, le froc aux orties; et, en effet, aussitôt qu'ils furent arrivés l'un et l'autre dans cette ville, le moine disparut, emmenant une femme avec lui, et laissant le jeune Serre dans le plus grand embarras. Il ne perdit point courage; il se mit au service de peintres, travailla avec une assiduité merveilleuse, et y joignant de l'économie, il se fit un petit fonds capable de le conduire à Marseille, où il voulait s'établir. Il avait tout au plus seize à dix-sept ans lorsqu'il y arriva, et il y fut bien reçu. Il apportait la plus grande facilité de peindre, et un génie prêt à tout embrasser. Comme le Cangiage, on eût pu le voir peindre des deux mains à la fois, car il est vrai qu'on le vit quelquefois peindre et jouer aux dames en même temps, et sans qu'une occupation nuisît à l'autre. Il aimait fort à converser, et il y avait continuellement dans son atelier un nombre de personnes avec lesquelles il s'entretenait sur toutes sortes de sujets; son ouvrage n'en souffrait point. Rien ne pouvait le distraire, pas même les sons bruyants de la musique, dont il faisait son principal délice. Un jour lui suffisait souvent pour commencer et terminer un assez grand tableau, et c'est ainsi qu'il a rempli la ville de Marseille, tous les lieux des environs, et quantité d'autres villes, de ses ouvrages de peinture, qui tous montrent du génie et beaucoup de feu, mais peu de couleur et un dessin encore moins précis, défauts qui seront toujours ceux des peintres qui s'abandonnent comme celui-ci à la pratique, et qui n'étudient pas assez leurs ouvrages. Serre fit un voyage à Paris en 1704, et y fut admis dans l'Académie royale de peinture; il avait déjà obtenu le brevet de dessinateur des galères à Marseille, et celui de peintre du roi pour les mêmes galères, avec les pensions attachées à ces deux emplois. Il fut pareillement honoré

de la charge de lieutenant de roi dans la ville de Sallon, et ce fut principalement à la douceur de ses mœurs et à son aimable façon de vivre qu'il dut sa fortune. Il s'était fait beaucoup d'amis, qui le pleurèrent lorsqu'il mourut, en 1733. Son fils, peintre comme lui, mais très-médiocre, lui a survécu et vit encore en 1759. »

D'André-Bardon, qui se souvint toujours à Paris d'être né en Provence, et qui, par ce bon sentiment, a donné place, dans les brèves notices sur les artistes les plus fameux de l'école française dont il fait suivre son *Essai sur la sculpture*, à quelques artistes provençaux peu connus de son temps dans la France du Nord, tels que Pierre Parrocel d'Avignon, le frère Imbert de Marseille, Christophe Veyrier de Trets, a presque rompu ses habitudes de concision en faveur de Michel Serre : « ... Il mit si bien son temps à profit à Rome en étudiant les ouvrages des grands maîtres, qu'à l'âge de dix-sept ans il peignit à Marseille, dans l'église des Dominicains, le tableau qui représente le martyre de saint Pierre, religieux de cet ordre. Cet essai, qui mérite bien de la considération, lui attira une si grande quantité d'ouvrages, qu'il fallait être doué comme il l'était du talent de la facilité pour y satisfaire. Luca Jordano, surnommé le *fa presto*, n'était pas plus expéditif. Serre a souvent abusé du talent de la pratique, mais il a fait de bons ouvrages qui lui ont mérité d'être reçu à l'Académie royale. On peut mettre au rang des louables productions de cet artiste les tableaux qu'il a peints pour les religieuses de Sainte-Claire à Marseille, pour la paroisse de la Madeleine, pour les pénitents des Carmes à Aix, en Provence, et plusieurs autres tableaux de cabinet, où il a réuni la couleur, le feu et le génie à une manœuvre recherchée qui fait illusion. » « La plupart des églises de Marseille, dit M. Périès, et beaucoup de riches négociants, voulurent avoir de ses ouvrages. » — M. Porte a dans son cabinet à Aix un charmant petit tableau très-fin, une perle, de Michel Serre, représentant sainte Marguerite avec les instruments de son

martyre. M. de Jullienne a là, dans son bel atelier d'amateur, une très-franche, très-vigoureuse esquisse et très-riche de ton des *Pèlerins d'Emmaüs*.

J'ai à fournir sur quelques peintures de Serre qui se trouvent à Aix le jugement éclairé de M. le docteur Pons. « Je suis allé revoir, — m'écrivait cet amateur, dont l'observation prudente et sûre est pour moi pleine d'autorité, — je suis allé revoir le tableau de Michel Serre, que nous avons à l'église Saint-Jean du Faubourg, et qui représente la Femme adultère amenée devant le Christ ; c'est incontestablement un des plus beaux morceaux de Serre. Cette grande toile (les figures du premier plan sont de grandeur naturelle) est bien conservée et peut réellement donner une juste idée du caractère artistique de ce maître, et a dû être peinte au temps de sa plus grande force. Il serait intéressant d'en connaître la date, mais je n'ai pu l'apercevoir. Quoi qu'il en soit, ce tableau est superbe ; le dessin, souvent bien négligé dans les œuvres de Serre, ne l'est pas du tout dans celle-ci ; la composition est parfaitement entendue, les draperies hardiment et habilement jetées ; l'effet de clair obscur est excellent ; on aperçoit dans le fond, dans l'intérieur d'un vaste et magnifique temple où se passe l'action, de petites figures qui, par le jeu et l'animation de leurs poses, en même temps que par la magie de la perspective aérienne, se lient admirablement bien à la scène du premier plan. Mais ce qui est vraiment très-beau dans cette toile, c'est le coloris plein de vigueur, c'est le grand style des têtes et le modelé des parties nues ; le sein de la femme adultère, à moitié découvert, est d'un modelé ravissant. On sent bien, à la vérité, au milieu de toutes ces grandes qualités quelques traces de ce maniéré qui s'introduisit dans les tableaux d'histoire vers la fin du dix-septième siècle ; mais il y en a réellement peu, et ce qui en paraît est tellement racheté par des beautés de premier ordre qu'on l'oublie vite pour ne s'occuper que de celles-ci La tête du Christ est d'un simple et beau caractère, chose déjà bien

rare dans les toiles de cette époque ; quant au coloris, dont je viens de vous louer la force et l'éclat, il me paraît tout à fait d'origine espagnole, et je crois fort que beaucoup d'amateurs placés devant ce tableau et ignorants de la manière de Serre s'empresseraient de le cataloguer dans l'école d'Espagne. J'ai pu remarquer de nouveau combien est terrible le voisinage d'un peintre coloriste pour un peintre qui ne l'est pas ou qui l'est peu : En face de ce tableau de Serre est une autre grande toile représentant la Résurrection de Lazare, de J.-B. Vanloo; vue en dehors de toute comparaison, cette toile, d'un vrai mérite, plaît infiniment, mais quand l'œil s'y porte en abandonnant la Femme adultère, quelle pâleur! quel froid d'expressions ! quelle insignifiance de têtes ! Je ne parle pas du maniéré bien plus grand de Vanloo, ce maître s'étant trouvé, bien autrement que Serre, avancé dans la période de décadence de notre peinture, et forcé d'en subir l'empire bien plus que lui. — Nous avons bien encore de Michel Serre, dans l'église de la Madeleine, un grand tableau en hauteur (celui de la Femme adultère est en largeur) représentant le Christ au repas de Simon le Pharisien, la Madeleine venant répandre des parfums sur ses pieds et les essuyer avec ses cheveux. Mais cette toile, quoique non dépourvue de mérite, est loin de valoir la précédente sous les divers rapports de la couleur, de la composition, de la correction et de la touche ; il faut cependant la signaler, et sans doute existe-t-il encore dans quelques recoins de nos églises quelque autre tableau de Serre tout couvert de crasse et de poussière. — M. d'Agay a un petit tableau de ce maître que je lui avais cédé dans le temps ; je le tenais moi-même de M. Porte ; il représente la Madeleine repentante dans le désert. Il a souffert, mais ayant été habilement restauré par M. Gibert, il est encore extrêmement agréable à l'œil ; il est peint avec une finesse exquise et d'une couleur admirable. On ne peut comprendre comment le même maître qui s'est servi d'un pinceau si large et si fier dans la Femme adultère

a pu arriver, dans un tableau d'un demi-pied carré de grandeur, à une touche presque aussi précieuse et délicate que celle des Hollandais. Cette comparaison permet d'apprécier toute la fécondité et toute la souplesse du talent de Michel Serre. »

Dans les *Lettres sur différents sujets écrites pendant le cours d'un voyage par l'Allemagne, la France méridionale et l'Italie en* 1774 *et* 1775 (Berlin, 1777), Jean Bernoulli note parmi les quelques curiosités remarquables de la ville de Marseille : « dans le cloître des Carmes déchaussés, divers tableaux de Serre, Marseillais ; — à l'Oratoire, les tableaux de la vie de J.-C. peints par Serre dans la chapelle servant autrefois de congrégation ;—à Saint-Martin, le Sacrement de la pénitence, par Serre ; — aux Minimes, divers tableaux de Serre dans le presbytère ; — aux Chartreux, le tableau de l'Extase de la Magdeleine sur le saint Pilon, par Serre ; — aux Capucins, divers tableaux de Serre dans le presbytère et dans le chœur. » — Je me souviens d'avoir vu dans l'église des Pénitents de la Ciotat un grand tableau de Michel Serre très-facilement peint, mais sans unité de composition, et où je me rappelle seulement des légions d'anges volants.

Serre a peint des portraits ; J. Coelémans, le graveur d'Anvers, appelé à Aix par J. B. Boyer d'Aguilles pour graver les tableaux de son précieux cabinet, a gravé d'après Serre, en 1706, le portrait de Jean d'Hostager, trésorier et vicaire général de l'abbaye de Saint-Victor de Marseille ; en 1707 celui de Joseph de Camelin, cordelier, et en 1708 celui d'Alfonse de Fortia, marquis de Forville, etc., chef d'escadre, gouverneur de Marseille.

Cundier aussi a gravé, d'après notre peintre, deux portraits de la famille de Montolieu : l'un est celui de Louis, marquis de Montolieu, chef d'escadre, mort en 1713 ; l'autre celui d'Elisabeth-Gabrielle de Montolieu, bernardine, morte à Marseille en 1685.

Le grand bruit que faisaient dans la Provence les talents

de Michel Serre lui valut un honneur bien précieux pour un artiste travaillant à l'autre bout de la France. Dans un voyage qu'il fit à Paris vers 1704, il fut reçu membre de l'Académie royale de peinture, sculpture et gravure, comme peintre d'histoire, le 6 décembre 1704.

Le morceau de réception de Michel Serre à l'Académie de peinture se compose de deux tableaux qui se trouvent ainsi mentionnés dans *la description de l'Académie royale des arts de peinture et de sculpture*, par Guérin (Paris, 1715) : « Tableau de 2 pieds et demi sur 2 pieds. Il représente une tête, dans la manière de Rimbrant, où l'auteur n'a eu d'autre intention que de faire voir où peut aller l'imitation des manières de peindre que chaque maître s'est faite en particulier. » — Cette imitation de Rembrandt, par Michel Serre, devait être de la peinture dans la manière de Raoux et de Grimoux, qui pensaient aussi faire du Rembrandt, et prouve seulement la souplesse singulière du pinceau de Michel Serre. La seconde *partie* et la plus considérable *de l'ouvrage sur lequel Serre fut reçu académicien* était un « tableau de 4 pieds et demi sur 3 pieds et demi. On y voyait Ariadne dans l'île de Naxos, où Thésée l'avait abandonnée en retournant de Crète à Athènes, et heureusement pour elle dans le temps que Bacchus y passa. Elle semble faire à ce dieu le récit de son aventure, et en lui montrant la mer encore sillonnante de la route des vaisseaux de Thésée, lui apprendre que la cause de son infortune est d'avoir, par ses avis, sauvé cet infidèle du labyrinthe où il devait périr avec toute la jeunesse athénienne. Bacchus, de son côté, paraît aussi joyeux que surpris de cette rencontre. On aperçoit dans le lointain une troupe de Faunes et de Bacchantes, des thyrses à la main et couronnés de lierres, dont ce dieu était toujours accompagné. »

Parmi les tableaux concédés, sous l'Empire, aux musées des départements et aux églises de Paris et de la banlieue, on trouve au nom de *Deserre* : Bacchus et Ariane, concédé au musée de Caen, et les Vendeurs chassés du Temple, con-

cédé à l'église de Montreuil près Versailles. (Ce dernier tableau, du reste, provenait de la paroisse même de Montreuil.)

Quant au tableau de Bacchus et Ariadne, il eut en effet le sort de tant d'autres excellents morceaux de l'Académie de peinture, dont les administrateurs du musée central eurent le tort de disperser l'intéressante collection, pour en enrichir les musées de province, lesquels ont par malheur oublié leur origine. Il fut expédié à Caen dans le premier envoi, celui de l'an XII, et la *notice des tableaux du musée* de cette ville (1837),— qui dit (je ne sais sur quel fondement) Michel Serre né en 1660 en Catalogne *de parents français*, et mort à Marseille en 1735,—fait à sa façon la description de sa peinture : « Bacchus trouve dans l'île de Naxos Ariane éplorée, qui lui raconte le lâche abandon de Thésée, dont on voit fuir le vaisseau à l'horizon ; l'Amour, qui voltige autour du dieu et de la fille de Minos, sourit à leur rencontre ; sur le second plan, un chœur de Bacchantes danse autour d'une statue de Priape. » — Michel Serre, dans ce tableau d'académie, a cru devoir dissimuler encore la vivacité et la vigueur naturelle de sa manière. Son tableau de Bacchus et Ariadne est de l'Antoine Coypel très-fini.

Dans les portefeuilles que le Cabinet national d'estampes a consacrés aux œuvres d'amateurs, illustres par leur naissance ou leurs dignités, se trouve une grande estampe représentant Bacchus au moment où il vient consoler Ariane, et se présente à elle avec toute sa suite d'Amours servants, de Bacchants et de Bacchantes armés de thyrses et de tambourins. C'est une composition bien ordonnée et dans le goût de l'époque de Michel Serre. Elle est signée à gauche : *inventé par D. S.* ; à droite : *gravé par André Hoüat, à Lyon, d'après le dessin fait à la plume par M. de S.* Le milieu de la marge d'en bas est occupé par l'écusson de France barré (armes de Longueville), et des deux côtés de l'écusson, qui est soutenu par les deux Anges de France, se lit cette dédicace : « A Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de

Dombes, receu en survivance de la charge de colonel-général des Suisses et Grisons, et du gouvernement de Languedoc, par son très-humble et très-obéissant serviteur, le chevalier de Serre. » — Le burin du Lyonnais Hoüat est brillant et facile, et je croirais la composition plutôt de Michel Serre que de son fils. Quant à ce nom de De Serre, que l'on retrouve dans d'Argenville à propos d'Oudry, et dans les inventaires impériaux à propos du tableau de Montreuil, je serais porté à croire que Michel Serre et son fils purent faire parade à Paris, surtout lorsque le père eut la charge de peintre de la marine du Roi à Marseille, de quelque origine et de quelque titre d'Hidalgo Catalan, dont il évita de tirer vanité dans une ville où on l'avait vu débarquer si petit enfant et si dénué.

Michel Serre, ébloui du brillant accueil qui avait été fait par l'Académie à son rare mérite, songea, paraît-il, à se fixer à Paris, ou du moins y séjourna-t-il, puisqu'on apprend par Dargenville qu'il y forma atelier, et l'un de ses élèves, le plus fameux à coup sûr, fut Oudry, notre grand peintre d'animaux, lequel « passa de l'atelier de son père chez De Serre, peintre des galères du Roi à Marseille, qui le voulut mener dans cette ville. »

L'*Abecedario pittorico* (Naples, 1733) avait raconté avant d'Argenville que « Jean-Baptiste Oudry, né à Paris le 17 mars 1686, fils d'un peintre qui lui donna les premiers éléments de dessin, était demeuré pendant neuf mois, à l'âge de dix-sept ans, dans l'atelier de M. Serre, peintre du Roi et de l'Académie, établi à Marseille (une faute d'impression, *stabilita* pour *stabilito*, fait rapporter à l'Académie le mot qui se rapporte au peintre), établi à Marseille, où celui-ci voulut l'emmener, mais Oudry s'y refusa. » C'est à ce séjour de Michel à Paris que j'attribuerai ce tableau de Montreuil, les *Vendeurs chassés du Temple*, que j'avais d'abord songé devoir appartenir plutôt, par erreur de copiste d'inventaires, à Gilbert de Sève, de Moulins en Bourbonnais, peintre d'histoire, mort

à Paris en 1698, ou à son frère puîné, Pierre de Sève, peintre d'histoire aussi, mort de même à Paris en 1695.

Mais enfin, réveillé par un soin mieux entendu de sa gloire, Michel Serre retourna se fixer à Marseille, et y exercer ses talents avec la plus haute distinction, comme dit le catalogue de cette ville.

Il remportait de Paris, nous a déjà appris Mariette, d'autres titres et d'autres fonctions aussi honorables et mieux pensionnées, et qui en faisaient l'artiste le plus considérable de Marseille, et le véritable successeur de Puget et de Veyrier. Mariette nous apprend encore quel peintre avait séparé Michel Serre de Christophe Veyrier dans la charge de dessinateur des galères du Roi :

« Ephrem Leconte était de Marseille, et il a excellé dans la représentation des tapis, des armures et des ouvrages d'orfèvrerie qu'il a traité en peinture, dans un extrême degré de vérité. On a son portrait gravé en manière noire par Cousin. Il vivait dans le dernier siècle, et mourut à Marseille en 1704. De Serre, peintre établi à Marseille, lui succéda dans la place de peintre du Roi pour les galères. »

Il est certain que la plupart de ces tableaux de *tapis et d'armures*, que l'on voit en grand nombre dans les cabinets d'Aix et de Marseille, et qui y sont donnés comme du Malthais, appartiennent au pinceau de cet Ephrem Leconte.

Fort de ce titre de membre de l'Académie royale de peinture et de celui de peintre des galères du Roi à Marseille, qui nous explique sans doute le vrai sens de *peintre du Roi de France* que lui donnent les *Anecdotes des Beaux-Arts*, tout en classant Serre parmi les peintres Espagnols (peintre du roi de France aurait pu ne vouloir dire après tout que peintre de l'Académie royale), Michel Serre se livra à sa prodigieuse fécondité. « La modicité des prix dont on payait ses ouvrages, dit *la notice des tableaux du musée de Marseille*, 1840, l'obligea souvent, il est vrai, de presser son travail, ce qui est cause qu'on voit de lui en Provence une prodigieuse quantité de

tableaux peu estimés des amateurs; mais ceux qu'il a soignés peuvent être comparés à ceux des meilleurs coloristes. »

« Serre travaillait extrêmement vite. Les marguilliers d'une paroisse située auprès de Marseille étant venus lui commander un tableau pour le grand autel de leur église, il les retint à dîner, et pendant qu'ils se promenaient dans son jardin en attendant l'heure du repas, il commença et finit supérieurement le tableau, et le leur montra lorsqu'ils allaient se mettre à table; les marguilliers, aussi ravis qu'étonnés, emportèrent en se retirant un ouvrage qu'ils comptaient n'avoir qu'au bout de plusieurs mois. » (Manuscrit communiqué à l'auteur des Anecdotes des Beaux-Arts par M. Gautier Dagoty père.)

Aussi ces mêmes *Anecdotes* nous apprennent-elles que l'abondant pinceau de Michel Serre ne lui valut pas seulement, à Marseille, honneur, mais profit, et qu'il « y devint très-riche. » Nous dirons dans quelques lignes quel autre sublime honneur il sut s'acquérir par ces grandes richesses. Avant d'arriver au grand citoyen, finissons-en avec le peintre à la riche et abondante palette.

Les vingt-cinq tableaux de Michel Serre que possède le musée de Marseille peuvent faire juger, par son côté grave sinon par celui de la grâce, le mérite brillant et facile de Michel Serre; voici l'énoncé de ces tableaux tel que je le trouve dans le catalogue de 1840 :

La Fuite en Egypte. — Sainte Marthe terrassant le dragon en lui montrant la croix. — Saint Hyacinthe, de l'ordre de Saint-Dominique. L'ordre avait un magnifique couvent à Kiovie; cette ville ayant été saccagée par les Tartares, saint Hyacinthe en sort, le saint sacrement d'une main et la sainte Vierge de l'autre, pour se rendre avec ses frères à Cracovie, l'an 1241; pendant sa route il opéra plusieurs miracles. — Le Père Éternel. — La Fuite en Egypte. — Repos en Egypte. — La Présentation au Temple. — Jésus au milieu des docteurs. — L'Agonie de saint Joseph. — Le martyre de saint

Pierre, dominicain. (C'est le fameux tableau que Michel Serre peignit à dix-sept ans.) — L'éducation de la sainte Vierge.

La vie de saint François d'Assise, en 14 tableaux : Naissance de saint François d'Assise. — Saint François renonce à son père pour ne reconnaître que Dieu en présence de l'évêque d'Assise, qui l'embrasse et le couvre de son manteau. — Le cardinal doyen remet à saint François, de la part du pape Honorius III, la bulle de la confirmation de son nouvel ordre, en 1223. — Saint François secourt un gentilhomme pauvre et mal vêtu dans la plaine d'Assise ; le même saint en prière devant un crucifix qui lui parle. — La sainte Vierge apparaît à saint François dans le lieu le plus solitaire de sa retraite. — Apparition miraculeuse de J.-C. et de la sainte Vierge à saint François dans le lieu appelé *Colle del Paradiso*. — Saint François reçoit des mains du Sauveur la règle de son ordre. — Rencontre de saint François et de saint Dominique près du camp de Damiette, où était la sixième armée des croisés. — Saint François reçoit par un séraphin à six ailes les stigmates. — Saint François propose au soudan des Sarrasins de se convertir à la religion chrétienne, et offre pour preuve de la vérité de son culte et de la fausseté de celui de Mahomet d'entrer avec les prêtres musulmans dans le feu, ce qui n'est pas accepté. — Saint François étant dans la solitude du mont Alverne, les animaux féroces vont lui lécher les pieds, et un ange lui apparaît et lui parle. — Mort de saint François en présence de ses frères, arrivée le 4 octobre 1226, à la quarante-cinquième année de son âge, la dix-huitième de l'institution de son ordre. — Apparition de saint François à ses religieux sur le char d'Élie. — L'ombre de saint François.

Michel Serre avait choisi là un héros qui n'était guère fait pour les arts de son temps. L'époque primitive de la peinture en Italie avait affectionné la pâle, raide et macérée figure de saint François. Sous un règne de foi encore ferme, cinquante

ans avant Michel Serre, deux hommes d'un caractère grave, d'une piété fervente, avaient pu entreprendre, chacun avec son pinceau, deux poëmes de la vie monastique, Lesueur son saint Bruno, Champaigne son saint Benoît; encore doit-on dire que les figures de saint Bruno et de saint Benoît sont la représentation d'une religion douce, tendre et tranquille, comparées à l'ascétisme violent, mystique et sombre de saint François. Or, à l'ouverture du dix-huitième siècle, où la peinture comme les mœurs ne cherchaient que douceur et plaisance, il eût été monstrueux qu'un peintre eût songé à traduire cet ascétisme contemplatif et tourmenté qui séduisit et absorba toute la période héroïque de la peinture ombrienne et toscane, et dont tous les Italiens et Espagnols des âges antérieurs à Michel Serre, dont Rubens lui-même, dans le sublime tableau des Stigmates, qui se voit au musée de Gand, avaient si bien senti la profonde et dévorante poésie. Quand, il y a sept ans, je vis au musée de Marseille les premiers tableaux de Michel Serre qui m'eussent arrêté, je notai en marge du catalogue : « Manière génoise, peinture douce à grandes oppositions de lumière et d'ombre, mais sans grand style. »

Il est plus juste et plus indulgent de conclure en affirmant que Michel Serre, tout en recueillant en Italie et en Provence les traditions de peinture de ces pays, avait emporté de sa Catalogne, petit enfant de huit ans, plus d'instincts natifs qu'on ne songerait à le supposer, et que, par son sentiment du réalisme, sa fougue d'invention et sa fermeté de coloris, Michel Serre a été l'un des derniers tempéraments bien organisés d'artistes qu'ait vu naître l'Espagne.

Michel Serre avait soixante-six ans et jouissait à l'aise de la gloire et des biens qu'il avait acquis, quand tomba sur Marseille cette terrible peste de 1720, qui fut l'un des plus sinistres événements de ce dix-huitième siècle, à la fois doucereux et sombre. J'ai à copier là une belle page de l'histoire

des arts, la plus belle de celle de Michel Serre. Je l'extrairai sans commentaires des *Anecdotes des beaux arts :*

« L'exemple de patriotisme et de courage que donna cet artiste mérite de passer à la dernière postérité. Lorsque la ville de Marseille était en proie aux horreurs de la peste, dont on ne peut lire les détails sans frémir et sans répandre des larmes, ce peintre généreux s'empressa d'être utile à des infortunés qu'il regardait comme ses concitoyens, tandis que cette malheureuse ville était abandonnée de la plus grande partie de ceux dont elle avait lieu d'attendre des secours (le marquis de Pil es et surtout l'évêque et les deux échevins Estelle et Moustier, ont immortalisé leur mémoire dans l'âme de tous ceux qui chérissent les bienfaiteurs de l'humanité. Il est sûr que s'ils avaient cédé à l'effroi général, la ville de Marseille était absolument détruite), Serre exposait sa vie, en se chargeant des soins les plus périlleux, comme de faire enlever les cadavres qui remplissaient les rues de son quartier, et de visiter souvent les pestiférés. L'humanité le porta même à nourrir un grand nombre de personnes pendant plusieurs mois, et à dépenser avec joie pour une ville devenue sa patrie les sommes qu'il avait amassées par son travail. (*Journal abrégé de ce qui s'est passé à Marseille lors de la peste,* etc. Paris, 1721, pages 126-127.)

» A peine réchappé de la contagion générale, il voulut que la peinture immortalisât les scènes affreuses dont il venait d'être témoin. L'âme encore remplie des plus tristes images, son pinceau les transporta sur la toile. On voyait dans les deux tableaux qu'il produisit toutes les horreurs auxquelles Marseille avait été en proie ; mais que ces ouvrages causèrent de chagrins à leur estimable auteur ! Serre les envoya par son fils dans la capitale de la France, et le chargea de les vendre à M. le Duc ou bien au Régent. Le jeune homme, au lieu d'obéir à son père, ou n'ayant pu peut-être se défaire avantageusement des deux tableaux, prit le parti de les montrer pour de l'argent à la foire Saint-Germain. Cette action

fit perdre à Serre une partie de l'estime qu'il s'était acquise parmi nos grands artistes; il eut beau vouloir se justifier, on soupçonna toujours qu'il avait eu part au procédé peu noble et trop intéressé de son fils. (Manuscrit de M. Gautier Dagoty père.) — Cependant, Xeuxis fut-il déshonoré dans la Grèce parce que les Crotoniates firent voir pour de l'argent son fameux tableau qui représentait Hélène? »

Et Géricault? et David? ne firent-ils pas voir aussi, pour de l'argent, ces deux illustres maîtres de notre époque, l'un à Paris, en l'an VIII, ses *Sabines*; l'autre en Angleterre, son ***Radeau de la Méduse***, exposition qui lui valut 20,000 francs? Ont-ils encouru la moindre honte de leurs contemporains? Non; mais que voulez-vous? Moi, j'aime cette chatouilleuse dignité de la corporation des peintres, qui ne veut pas que la moindre suspicion vénale entache le respect qu'elle a de l'art en chacun de ses membres, même les plus éloignés, et en ce temps d'hiérarchie sociale, tout n'était-il pas ainsi? et qui aujourd'hui, dans la décomposition de tout ordre sacré, ne regretterait ce respect que chacun professait alors avec une simplicité naïve et grave pour sa famille, pour sa corporation, pour soi-même? — Les deux tableaux de Michel Serre, représentant la Peste de 1720, revinrent de Paris à Marseille, et Jean Bernoulli les y vit dans la salle du Conseil à l'Hôtel de ville.

En même temps que Michel Serre peignait sur les lieux mêmes qu'il avait vus encombrés de cadavres, les deux tableaux de la peste de Marseille, J.-B. de Troy, le fils, peignait sur le même sujet une autre immense composition, qui fut gravée par Thomassin en 1727 (la chalcographie du musée du Louvre en possède la planche); J. Rigaud le dessinateur gravait, lui aussi, deux représentations des mêmes tristes scènes. Mais malgré les rares talents de ces deux hommes, les tableaux de Serre conservaient cet intérêt poignant de la vérité, la sincérité de récit d'un témoin plein de feu et de pitié; cette traduction intime et émouvante des costumes, du ciel, des

visages, des rues, qui donnent à la *Liberté* d'Eugène Delacroix et à la *Rue* de Meissonnier son terrible attrait poétique.

Quant à ce mauvais fils, que Michel Serre avait chargé d'aller conduire à Paris les chefs-d'œuvre de sa vieillesse, comme Puget avait chargé son fils François d'amener à Versailles et de présenter à Louis XIV son groupe d'Andromède, et qui avait, par imbécillité peut-être plutôt que par méchant vouloir, terni la vieillesse de son père, je le croirais volontiers l'auteur d'un grand dessin à la plume que possède le Louvre, copie très-lourde et d'une patience inepte de la gravure du Couronnement de la reine Marie de Médicis, d'après Rubens ; ce dessin porte au bas, à sa droite, la signature : *Calamo delineavit Mich. Serre.*

Serre se retrouvant, à l'âge de 67 ans, sans autre ressource que son talent, puisqu'il venait de dépenser noblement, pour les pestiférés de Marseille, les richesses dont Marseille avait payé ses talents, avait essayé, par ses deux tableaux, qui eurent un si triste sort, de recommencer sa fortune. Sa réputation avait pu souffrir à Paris par la folie de son fils, mais son caractère n'avait pas eu besoin de se justifier à Marseille (j'aurais même idée que ce fut pour honorer la générosité de cœur d'un artiste qui, luttant contre le désespoir public, au milieu des ravages d'une peste terrible, avait su élever son dévouement pour sa patrie adoptive au niveau de celui du sublime évêque Belzunce, que lui fut conférée la dignité de lieutenant du Roi à Sallons). Du moins est-il certain que Michel Serre fut chargé alors de plusieurs tableaux pour les religieuses de Sainte-Claire et pour la paroisse de la Madeleine de Marseille, ainsi que pour les carmélites d'Aix. Et puis surtout il eut à peindre un grand nombre de tableaux commémoratifs et d'*exvoto* pour la peste de Marseille. J'ai vu à la Ciotat, chez un habile peintre, homme très-obligeant, M. Gardin, employé dans les bureaux de la marine à la Ciotat, auquel on l'avait donné pour le restaurer, un tableau appartenant à l'Eglise de Cassis, et qui représentait la Vierge

adorée ou remerciée par des prêtres et des magistrats de la bourgade. Les portraits étaient peints avec des touches très-larges et très-adroites, et un sentiment très-vigoureux, qui ne trahissaient certainement ni la lourdeur de la vieillesse ni l'épuisement du génie.

Enfin le 10 octobre 1733, ainsi que le certifient les registres de l'Académie royale de peinture et sculpture conservés au Palais des Beaux-Arts, Michel Serre mourut à Marseille, sa seconde patrie, âgé de 79 ans. On a donné pour date de sa mort les années 1728, 1729, 1735; mais les registres de l'Académie doivent faire foi. Son titre d'originaire de Catalogne l'a fait exclure des biographies provençales et françaises, et les historiens de la peinture espagnole, Bermudez et Quilliet, n'ont voulu savoir et citer que ce qu'en avaient dit Dandré-Bardon et les Anecdotes des Beaux-Arts. Quant à moi, qui me suis donné pour tâche de recueillir les miettes de génie semées dans nos provinces par tous les peintres qui y avaient fixé leur vie et laissé leurs travaux, j'ai cru, comme l'auteur de la notice des tableaux du musée de Marseille, qu'il « était juste de faire connaître ici un artiste que la renommée a oublié et qui mérite une place parmi les grands maîtres. »

P. S. — Les tableaux de la Peste de Marseille, par Michel Serre, sont mentionnés en *novembre* 1723, par le journal de Mathieu Marais (*Revue rétrospective*, t. IX, p. 427) : « On » montré à Paris deux tableaux représentant au naturel la Peste » de Marseille, par le sieur de Sevre (sic et remarquez toujours » le *de* à Paris), peintre de l'Académie et des galeries (lisez » galères). Voilà d'affreuses beautés, a dit le duc d'Orléans. » Personne n'a été curieux de garder en France les représen- » tations de ces monstres horribles; elles ont été vendues aux » Anglais, qui aiment à repaître leurs yeux de ces specta- » cles. » — Si cela est vrai, observe M. Anat. de Montaiglon qui me communique cette curieuse note, les tableaux de la

Peste, que Bernoulli aurait vus à l'hôtel de ville de Marseille, auraient été de nouveaux tableaux. — Moi, je verrais plutôt dans cette histoire quelque conte inventé par Serre le fils; ou peut-être, après avoir montré les tableaux de son père à la foire de Saint-Laurent, ce mauvais fils trouva-t-il fructueux, avant de les rapporter à Marseille, de les faire voir en Angleterre, où ces exhibitions payantes sont de bien plus vieille date et plus honorées que chez nous. Peut-être encore est-ce seulement un projet de vente qui ne s'est pas réalisé ?

RAYMOND LA FAGE.

RAYMOND LA FAGE.

Dans l'empyrée des arts que tant de poëtes ont rêvé, il semblerait que les plus belles auréoles dussent être réservées à ces génies robustes, sauvages, abondants, puissants, qui, nés et vivant hors des tranquilles et régulières écoles, ont produit leur œuvre étrange sans trop connaître eux-mêmes la mesure ni les procédés naturels de leur fécondité. — Mais si l'instrument de pensée que Dieu leur a mis aux mains n'est pas de ceux que le biographe a coutume de voir entre les doigts de ses plus habituels héros, le pauvre homme ne saura par quelle porte les faire entrer dans son livre ; et fussent-ils demi-dieux, ils attendront un plus hospitalier. — Comme si le pinceau faisait l'artiste !

En plein siècle de Louis XIV, la France produisit un artiste d'une si monstrueuse énergie que l'Italie, qui l'entrevit un moment, en fut épouvantée, et voulant trouver un maître à son audace, se crut obligée de réveiller l'ombre sacrée de Michel-Ange. Cent ans après sa mort, quand d'Argenville le citait, il ne l'appelait encore que le fameux La Fage. Tous les plus délicats cabinets de son temps se disputaient à grands prix ses croquades. Il mourut jeune, laissant une œuvre immense et une renommée alors éblouissante; car alors on estimait que la plume de La Fage valait les plus savantes brosses du monde; et Le Brun, j'en suis sûr, n'eût

pas si vivement ému Rome : Le Brun, selon moi, n'avait pas un sentiment aussi intime du grand art italien que La Fage, La Fage le dernier des Florentins. Mais cet homme est attachant par son extraordinaire organisation et jusque par les grossiers vices de sa vie; quoi de plus fantasque que son histoire? Je vais tâcher de vous en recueillir les bribes dans les livres épars.

Raymond La Fage ou de La Fage (1) vint au monde dans une bourgade du Languedoc, à Lisle en Albigeois. L'*Abecedario pittorico*, publié à Naples en 1733, le dit *ugonotto Parigino*; mais son erreur vient, j'imagine, de ce que le mot albigeois est resté dans l'esprit de l'Europe méridionale, depuis les fameuses guerres religieuses du moyen âge, synonyme d'hérétique. Sur la date de sa naissance, il y a une comédie d'incohérences et de fautes d'arithmétique qu'il faut que je donne au lecteur; il en prendra une juste idée de la perplexité où les écrivains, faisant autorité en histoire d'art, peuvent laisser ceux qui les suivent : Gandellini fait naître La Fage en 1656 et mourir en 1684; Basan le fait naître en 1640, mourir en 1690 à l'âge de quarante-deux ans; Huber et Rost, naître en 1654; la *Biographie universelle*, lui assignant la même année de naissance, le fait mourir en 1684, âgé de trente-quatre ans. Le consciencieux M. Robert Dumesnil lui-même n'a pas su calculer; il le dit né en 1650,

(1) Il a vécu au dix-septième siècle un autre habile artiste du nom de La Fage, avec lequel il ne faut point confondre notre grand dessinateur à la plume :

« Niccolo La Fage, o La Fas, disait l'*Abecedario pittorico*, francese pittore di ricami in Roma, e bravo disegnatore. — Nicolas La Fage (annote Mariette) était dessinateur d'ornements. Le père Orlandi, qui lui donne la qualité d'excellent dessinateur, le confond avec Raymond La Fage qui a vécu depuis. Celui dont il est question ici vivait au milieu du siècle dernier; il était à Paris en 1641; il y était venu à son retour d'Italie, et il était ami de M. Poussin. »

et mort âgé de trente ans en 1684. Le cabinet Paignon-Dijonval possédait un portrait dessiné de La Fage, où se lisait sur un rouleau : *N. R. La Fage, Gallus pictor; natus* 1648, *obiit* 1690. A ce compte il aurait vécu quarante-deux ans. Mais trois hommes, parlant de La Fage, semblent particulièrement dignes de crédit, comme contemporain, comme ami, comme compatriote : c'est Florent Le Comte qui s'en est occupé longuement au tome troisième de son *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure* (Paris, 1700), pag. 206 et suiv. ; c'est Bernard Dupuy du Grez, avocat au parlement de Toulouse, pages 104 et suiv. de son *Traité sur la peinture* (Toulouse, 1699) ; c'est enfin Van der Bruggen, marchand d'estampes et graveur, passionné pour les dessins de La Fage, qui publia, à Paris, en 1689, après sa mort, un *recueil de ses meilleurs dessins gravés par cinq des plus habiles graveurs*, en tête duquel il écrivit un beau *discours sur l'œuvre de La Fage.* Van der Bruggen le disait mort en 1684, âgé seulement de vingt-huit ans, par conséquent né en 1656 ; Dupuy du Grez le fait mourir âgé d'à peu près trente-deux ans, ce qui le ferait naître en 1652; Florent Le Comte dit qu'il mourut en 1684, âgé seulement de trente ans, *id est* né en 1654, date adoptée par la *Biographie toulousaine* elle-même. Il serait peut-être prudent de s'en tenir à cette date ; mais la persistance de Van der Bruggen, d'un artiste si particulièrement dévoué à la gloire de La Fage, nous doit entraîner, malgré quelques invraisemblances qui se rencontreront. D'ailleurs l'irrésistible autorité de Mariette ne s'accorde-t-elle pas avec Van der Bruggen ? « Raymond La Fage, dit-il, dans son *Abecedario*, est né à l'Isle en Albigeois, le 1er octobre 1656, et est mort le 4 novembre 1690 (je crois à Lyon). » Presque tout ce qui nous est parvenu sur Raymond La Fage a été évidemment dicté par la tradition. L'imagination populaire est frappée de l'extravagance anormale de tels génies aventuriers. Leur légende est moins académique, mais elle a bien plus de saveur ; seulement la coordonnance des té-

moignages devient souvent bien difficile pour l'historien scrupuleux. Deci et delà je vais vous donner les phrases de mes auteurs.

Le dessin fut à Raymond La Fage comme un don naturel. Né dans un village du Languedoc, où l'on n'entendit jamais parler de peinture, destiné par ses parents à toute autre chose qu'au dessin, il s'y adonna tout par instinct. Il n'avait jamais, dans son enfance, dessiné d'après la bosse ni d'après le modèle vivant; il avait imité dans ses commencements quelques endroits des *Travaux d'Ulysse* de l'abbé de Saint-Martin (le Primatice), qu'avait gravés admirablement Théodore Vanthulden d'après les fresques de Fontainebleau, détruites depuis ce temps par Louis XV, et que l'habile élève de Rubens avait dédiées, en 1633, à monseigneur de Liancourt (1);

(1) L'exemplaire du van Thulden de La Fage ne s'est point perdu. En 1833, date de la publication de la *Biographie toulousaine*, il existait entre les mains de M. Virebent, architecte de la ville de Toulouse. « Sur le revers dn feuillet qui couvrait le frontispice, on voit une esquisse de la main de cet homme illustre. Cette esquisse représente un victimaire placé devant un autel, et prêt à frapper un taureau qu'un prêtre lui montre de la main gauche. A côté de ce dessin, on lit une note écrite par Dupuy-Dugrez : « J'ay acheté ce liure du sieur Lacombe, qui l'auait alcquis du père » de La Fage, qui estait si bon dessinateur. Il luy auait servi d'exemples » dans ses commencements. La Fage vint assez jeune à Tolose, sachant » dessiner d'invention presque de la manière de ce liure. Il ne sçauait » pas peindre, et Delbosc luy donnait de l'employ pour coucher des cou» leurs à la détrempe. Il s'en alla du costé d'Italie et à Rome. » (La Fage a un peu dérouté tous ses contemporains par l'incertitude et les brusques caprices de ses vagabondages). « Puis à Paris, où l'on fut surpris dans » l'Académie de ce qu'il sçauait faire. Une *coquine* le débaucha ; il s'en » alla à Rome une seconde fois, et cette femme alla l'y trouver. Il revint » à Paris, et puis encore à Tolose, et ensuite à Lyon, où il mourut âgé » de trente-un ou trente-deux ans, en 1685 ou 1686. C'estait un assez » petit homme, camard, noireau ; il auait la mine assez basse, il auait » une grande imagination et beaucoup de mémoire. Il aimait les viandes » salées et le vin, et il aurait préféré des sardines à des perdrix. »

La Fage n'en copia pas exactement les figures; il en avait pourtant si bien compris la manière, qu'il en faisait de mémoire ou d'invention de tout à fait semblables; c'est là certainement qu'il trouva la source d'une élégance jeune, souple, noble, fière, de mouvements libres et grands. Il conserva toujours du moins la vigueur de cette élégance; car, malgré ses épaisseurs habituelles de formes, jamais La Fage n'est lourd. Son père, ne pouvant souffrir ses griffonnements continuels, où il employait tout son temps, le maltraita si rudement qu'il l'obligea de se réfugier à Toulouse en 1666 ou 1667. Quand il y arriva, on ne croyait pas qu'il fût capable de faire les dessins qu'il montrait : il était si jeune! Dupuy du Grez dit qu'il avait alors seize à dix-sept ans. Suivant Van der Bruggen et Mariette, il en aurait eu tout juste dix ou onze. Il se logea à Toulouse chez un chirurgien des plus employés, qui ne manqua pas de lui fournir toutes les occasions pour exercer son génie dans l'envie qui le portait à lui montrer la science qu'il professait (j'ai peine à me figurer, quoi qu'en dise là Florent Le Comte, un chirurgien tâchant de faire entrer la science de la chirurgie dans la tête d'un enfant de dix ans). Mais le dessin, qui avait pour La Fage bien d'autres charmes, le fit bien plutôt apprendre à imiter le chef-d'œuvre de la nature qu'à en connaître les infirmités. Il se mit lui-même à copier des squelettes, et, à l'occasion de quelques livres d'anatomie et de quelques dissections qu'on faisait chez ce chirurgien, il plaça les muscles sur les os, et commença par ce moyen à connaître ce qui soutient la machine de l'homme et les ressorts qui la font mouvoir. Poussant ses connaissances toujours plus avant, il hasarda de mettre des figures ensemble. — De plus, les ouvrages de Bachelier, les plus belles peintures qu'on voie à Toulouse, et quelques estampes qu'il considéra, le firent bientôt dessiner encore d'un meilleur goût. Il imprimait fortement dans son imagination tout ce qu'il avait le temps d'observer, et travaillait sur cette idée, et quand il avait vu

attentivement une estampe, un tableau ou une figure de relief, il s'en souvenait toute sa vie. D'Argenville, assez bien renseigné sur l'école de Toulouse, le cite comme le premier élève de Jean-Pierre Rivalz, et le condisciple de son fils Antoine. Dans les dessins et eaux-fortes de ces Rivalz on trouve beaucoup de cette manière libre et grande qui caractérisa La Fage, et d'Augenville se trouve d'ailleurs appuyé dans son assertion par le gai récit que fait la *Biographie Toulousaine* de la jeunesse et de l'éducation de La Fage : or, la *Biographie Toulousaine* se vante d'extraire tout ce qu'elle rapporte sur La Fage de mémoires originaux ; et les autres détails, elle les tient de M. Suau, habile professeur à l'école spéciale des Arts de Toulouse, et l'un des élèves du dernier des Rivalz :

« La vue des fresques qui décorent les voûtes de la belle église de Sainte-Cécile, à Albi, agrandit les idées (de ce tout jeune homme). Il composa quelques tableaux pour des peintres italiens qui parcouraient alors les campagnes, et sans autre guide que la nature, il parvint à traiter, avec un égal succès, tous les sujets qui lui étaient proposés. J. P. Rivalz, ingénieur de la province de Languedoc, jouissait, comme peintre, d'une très-grande réputation. La Fage résolut d'aller lui offrir ses services. Il vint à Toulouse et se présenta dans l'atelier de Rivalz à l'instant où celui-ci faisait le portrait de l'annaliste Lafaille. Mal vêtu, parlant avec difficulté, La Fage ne pouvait être reçu avec beaucoup de distinction ; il balbutia quelques phrases, et finit par offrir à Rivalz de dessiner les figures des tableaux qu'il aurait à peindre dans la suite. Étonné de cette proposition, et encore plus de la tournure de celui qui la faisait, Rivalz demanda à voir quelques-uns des ouvrages renfermés dans le portefeuille que La Fage portait. Le peintre toulousain y trouva des dessins exécutés avec une rare facilité et une grande correction, et des compositions qui annonçaient beaucoup de génie; mais il hésitait à croire que l'individu qui se trouvait en

possession de ces objets en fût l'auteur. Lafaille le confirma dans ce doute, et alors on proposa à La Fage de traiter sur-le-champ un sujet donné; celui-ci accepte la proposition, et insiste pour qu'on lui indique promptement ce sujet. On lui prescrit de dessiner Josué arrêtant le cours du soleil pour terminer la défaite des Chananéens. La Fage s'asseoit près de la porte de l'atelier, et en moins d'une demi-heure termine son ouvrage. Il le présente; Rivalz, étonné, donne des éloges à La Fage, mais lui observe qu'il n'aurait pas dû placer le personnage principal dans l'un des angles de la composition. Le jeune artiste demanda cinq minutes pour réparer cette faute; il joignit une feuille de papier à celle sur laquelle il venait de dessiner, et y représenta avec force quelques scènes du combat des Israélites contre leurs ennemis; de sorte que cette partie se liait parfaitement avec celle qu'il avait d'abord tracée. Rivalz, ne pouvant plus douter des talents de La Fage, voulut s'attacher ce jeune homme, non pour lui faire dessiner les figures de ses tableaux, mais pour lui donner les moyens de perfectionner des talents qui donnaient déjà tant d'espérances. Après avoir demeuré un peu plus d'un an à Toulouse, La Fage partit pour Paris avec Antoine Rivalz; tous deux furent à l'Académie, afin de dessiner, d'après le modèle vivant, ce qu'ils n'avaient pu faire à Toulouse. Mais la figure singulière et le costume de La Fage excitèrent des ris immodérés, et tandis qu'appuyé sur les bancs, il contemplait attentivement le modèle, il devint le sujet d'une caricature que l'on fit bientôt passer de main en main. La Fage ne put la voir; il s'aperçut cependant que lui seul égayait en cet instant l'assemblée, il se retourna, dessina de mémoire le modèle, et sortit laissant son portefeuille dans la salle. Le lendemain, avant l'heure de l'ouverture des classes, il fut placer sur la porte de celle où il était entré la veille, un grand dessin qui représentait les professeurs et les élèves groupés autour du modèle; les têtes étaient ressemblantes, et les uns et les autres avaient de longues

oreilles d'âne ; Louis XIV, entrant dans la salle un fouet à la main, témoignait son indignation de voir une académie ainsi composée. Ce dessin excita l'étonnement ; on le compara à ceux que La Fage avait laissés dans son portefeuille : on s'aperçut que tous ces ouvrages étaient de la même main, et l'on admira le talent du jeune artiste ; mais comme il ne paraissait point, les professeurs de l'Académie l'envoyèrent chercher. Épouvanté par cette démarche, il craignit d'être puni à cause du dessin qu'il avait exposé, et prit aussitôt la fuite ; ses pas se dirigèrent vers Toulouse. Un assez mauvais peintre à fresque, qui déjà l'avait employé, le chargea de passer sur les murs des couches de couleur à la détrempe. La Fage fit pendant quelque temps ce métier ignoble, qui convenait assez à ses habitudes et à ses inclinations..... Un jour, quelques-uns de ses compagnons ayant maltraité le fils d'un conseiller au parlement, on introduisit une procédure dans laquelle il fut compris ; il l'apprit, et fut de suite chez le procureur général chargé de poursuivre les coupables. Lassé d'attendre dans une antichambre, où les valets l'avaient introduit, il ramassa quelques morceaux de charbon, et dessina au-dessus de la cheminée un sujet dans lequel il voulut exprimer les forfaits qui souillent trop souvent la terre. Des brigands dépouillent un vieillard, un autre tombe sous les coups de quelques assassins ; des soldats barbares livrent aux flammes dévorantes une vaste cité ; le viol, le meurtre signalent la conquête d'une province. A la vue de tant de forfaits, Astrée indignée s'éloigne du séjour des hommes, et remonte dans les cieux. La Fage avait à peine esquissé ce dessin, lorsque la porte du magistrat s'ouvrit ; l'artiste expose, en tremblant, les raisons qui démontrent qu'il n'a pris aucune part au crime dont il est accusé ; le magistrat éclate en menaces. — Eh bien, monseigneur, dit l'artiste, faites-moi traîner dans les cachots ; mais avant d'y entrer, permettez-moi d'ajouter au dessin que je viens de tracer sur votre cheminée les deux figures qui y manquent : ce sont

celles de la Colère et de la Prévention. — Le magistrat, surpris, regarde sa cheminée ; étonné de la beauté des figures qu'il voit, il s'écrie : Qui donc êtes-vous ? La Fage se nomme, et parle de Rivalz, son protecteur. — Je serai dorénavant le vôtre, dit le procureur général. La procédure est annulée, et l'artiste reconnaissant termine le dessin commencé. — Plus de cent vingt ans après cette aventure, ce dessin a été transporté dans le musée de Toulouse par les soins de M. Virebent, architecte de la ville, et restauré par M. Roques père, professeur de peinture (maître de M. Ingres). » — Mariette nous révèle encore, dans son *Abecedario*, un autre protecteur de la jeunesse de La Fage, et certes ce ne dut pas être le moins ardent ni le moins ingénieux : « La personne qui lui tendit la main dans sa jeunesse et qui lui procura le moyen d'aller à Rome, est M. Foucault, alors intendant de Montauban ; » celui-là même dont Largillière nous a peint le portrait, et qui, durant tout le temps de son intendance à Caen, exerça en faveur de Ségrais, de Galland et de toute l'Académie de Caen, un si aimable patronage.

Voilà ce que les écrivains ont raconté de l'éducation de La Fage ; et de cette éducation découla l'œuvre entière de sa trop courte vie. Il apprit des dessins du Primatice la grande et élégante tournure des figures et des compositions florentines ; quant à la nature, il n'étudia que des écorchés ; mais quoi ! le grand Michel-Ange étudia-t il sur un autre modèle ? Qui lui reprochera, après dix ans d'études anatomiques, d'avoir peint de pratique la chapelle Sixtine, et modelé de pratique les tombeaux des Médicis ? Quand d'ailleurs on porte en soi, comme Michel-Ange et La Fage, un sentiment sublime de la vie et du mouvement, — un squelette pose devant vous, ce n'est pas de tel ou tel homme mort d'hier, c'est de l'homme éternel que vous apprenez les ressorts. — L'éducation ordinaire des peintres, en dissipant leur observation sur les infinis détails de la nature colorée, amollit, intimide, hébète trop souvent leur génie. L'étude du sque-

lette vous apprend cette fière outrance des muscles et des mouvements humains qui permet à un grand dessinateur de donner à un faquin qu'il a regardé gesticulant dans la rue la tournure puissante d'un demi-dieu.

La Fage ne peignait jamais. Sous sa plume ou sous sa pierre noire ne naissaient que violences bachiques ou violences de terreur : chutes d'anges, géants foudroyés, déluges, pestes, mêlées de batailles, constructions de villes colossales, festins bibliques. Rien n'est plus grandiose que les scènes qu'il a tirées de la vie de Moïse, auquel il a conservé ce profil de bouc sauvage qu'on avait remarqué dans la statue de saint Pierre-ès-Liens. — Le dirai-je : je retrouve bien mieux en lui, sans qu'assurément il y ait songé, la vive et savante invention du Poussin que dans pas un de ses attentifs imitateurs. Dans ses frises de baccanales je le trouve supérieur en païenneté à Jules Romain lui-même. Il est gêné dans les compositions historiques aux mouvements modérés. Il faut que sa verve soit sans frein. Les images tombaient de sa plume aussi vite que conçues. Un démon lui conduisait la main, disaient ceux qui le voyaient travailler. Alors il rencontrait certaines tournures de personnages, ou certains groupes de douleurs, d'un sentiment inouï. La gesticulation de ses figures était d'un style superbe; personne, à mon sens, n'a mieux compris parfois le mouvement calme de l'antique; et à côté de certaines contorsions fougueuses, il savait réserver une grâce élevée à ses femmes, à ses enfants, à ses jeunes hommes; mais l'audace, l'audace, l'audace était son génie; et depuis les grands Italiens je ne vois que deux modernes dont les croquis à la plume rappellent une puissance et une sûreté de science comparables à celles de La Fage : — Géricault et Delacroix. — Il a gravé à l'eau-forte nombre de pièces d'une liberté et d'une vivacité inimaginables dont M. Robert-Dumesnil a donné le catalogue dans son *Peintre-graveur français*. Les ouvrages de clair-obscur, dit Dupuy du Grez, qu'il a faits en divers endroits avec de la

pierre noire sur des murailles et de grande ordonnance, surpassent ce qu'il faisait sur le papier et sur le vélin. Il était très-abondant : son imagination et sa mémoire lui fournissaient toujours de belles choses. Il se souvenait également de toutes les histoires qu'il avait vues en peinture, et de celles qu'il avait lues dans les livres ; il n'avait point d'autres estampes que quelques académies qu'on croyait d'après Michel-Ange, et quelques esquisses qu'il avait faites de plusieurs belles choses. — Et en effet, d'après l'éducation de La Fage, sa mémoire devait être fatalement tout son génie, toute sa science, et il l'avait prodigieuse. La mémoire, croyez-le bien, devient, après les études de jeunesse, le génie et la science de tous les esprits vigoureux et abondants. Pensez-vous que Rubens ait consulté souvent le modèle de chair pour sa galerie de Médicis? ou Jules Romain pour le palais du Té? ou le Poussin pour les Sacrements ?

Cet humble dessinateur à la plume, La Fage, pensionné par l'intendant Foucault, arriva donc tout jeune à Rome, où Antoine Rivalz vint le joindre. Rome était en effet la seule ville où La Fage pût épurer son goût et fortifier sa science, tout en maintenant la fierté de sa manière ; — et à ce premier séjour se rapporte encore une anecdote que me fournit la *Biographie Toulousaine*, car il est vrai que la vie de La Fage foisonne d'anecdotes, tout ainsi que celle d'un peintre antique. C'est à propos du prix de dessin que La Fage remporta à Rome : « Toujours insouciant, La Fage ne s'était point préparé pour le concours, il connaissait seulement le programme qu'il fallait remplir. Peu d'heures avant le jugement, il entend les fanfares qui annoncent que la lice est ouverte ; il taille seulement alors sa plume, car rarement il se servait de crayon, et dessine le sujet proposé ; mais peu content de cet essai, il prend la résolution de faire une autre esquisse. Cependant l'heure du jugement s'approchait ; La Fage n'avait point d'autre papier que celui sur lequel il avait d'abord travaillé ; il retourne la feuille, trace avec une

promptitude et un talent extraordinaires une composition digne des plus grands maîtres, et l'envoie aux juges déjà réunis. Le prix lui fut accordé à l'unanimité, et son dessin, mis entre deux glaces, fut placé sur un pivot et conservé dans le lieu des séances de l'Académie. »

La Fage visita avec empressement dans Rome les ouvrages de réputation, — je cite Florent Le Comte; son discernement lui donna la facile intelligence des mystères les plus impénétrables de l'art; de manière que sa mémoire heureuse lui représentant les choses les plus éloignées, il trouvait sans peine toutes les idées dont il avait besoin dans les sujets qu'il produisait ; en sorte que la fécondité de son génie lui faisait traiter toutes sortes de sujets différemment, même en différentes manières, avec tant de facilités que des personnes l'ont comparé publiquement à Annibal Carrache. Il faut dire ici que La Fage professait pour ce grand dessinateur du palais Farnèse une si extraordinaire estime, qu'il n'en parlait jamais que comme d'un homme inimitable. Ce penchant particulier pour le Carrache lui venait sans doute de ce qu'il enviait cette sûreté de main qui, disait-on, avait permis à celui-ci, à force de science, de figurer en trois coups de crayon tout ce qui lui plaisait. Le dessin de La Fage est, à mon avis, presque aussi savant que celui des Carraches, et a bien souvent plus de mouvement et de caractère. Pendant cinq ou six ans qu'il demeura tant à Rome qu'en divers lieux de l'Italie, — c'est Florent Le Comte qui reparle, — il a terminé des dessins d'un travail prodigieux et d'une production surprenante, même sans rature, tant il est vrai que sa main était prompte à obéir à sa pensée ; il avait pour les femmes et pour les enfants beaucoup d'airs de grâce, de naïveté et de tendresse : ce bel esprit, quoique admirable dans ses productions, n'avait pourtant pas une conduite aussi réglée qu'il devait avoir. — Mais l'impression d'enthousiasme et comme de frayeur que produisirent dans Rome, si ferme appréciatrice des grandes âmes d'artistes, les gigantesques

griffonnages de La Fage, est à peine imaginable. Il faut lire les propres paroles de l'*Abecedario pittorico*, où, cinquante ans après la mort de La Fage, le père Orlandi paraît encore sous le coup de l'étonnement romain : « Raimundo La Fage fece stupire Roma per il terribile modo del disegnare a pochi tratti, e puri contorni, con tale ferocità, che pareva si burlasse del Buonaroti, di Giulio Romano, e di Annibale Carracci ; pure non si fermò in Roma, che per tre anni sotto il pontificato d'Innocenzio XI. Non si pasceva, che di alici, e caviale; era sterminato bevitore, e se non era ubriaco non dava di piglio alla penna, per disegnare, e formare istorie in modo per così dire di zifre, lequali nelle feste d'apparati di pitture si esponevano al publico concorso per maraviglia.» En français cela veut dire que « Raymond La Fage mit Rome en stupeur par sa terrible manière de dessiner à peu de traits et à sûrs contours, avec une telle furie, qu'il semblait se moquer du Buonarotti, de Jules Romain et d'Annibal Carrache ; il ne s'arrêta cependant dans Rome que pendant trois ans, sous le pontificat d'Innocent XI. Il ne se nourrissait que d'anchois et d'œufs de poissons salés. C'était un déterminé buveur, et s'il n'était ivre il ne mettait pas la main à la plume pour dessiner et former des compositions, en manière pour ainsi dire de chiffres ou d'hiéroglyphes, lesquelles, dans les fêtes d'apparat ou les exhibitions solennelles de peinture, s'exposaient comme des merveilles à l'empressement public.

Le cavalier Bernin, cette dernière ardente incarnation de Michel-Ange en Italie, et Carle Maratte, le dernier apôtre de Raphaël, peintre habile, mais d'une science froide, lui avaient voué une admiration éclatante. « Pendant son séjour à Rome, lit-on dans les *Anecdotes des beaux-arts*, La Fage alla voir Carle Maratte, pour lors à son atelier, et qui n'eut pas plus tôt aperçu l'artiste français qu'il abandonna son ouvrage et le pressa de prendre un pinceau. La Fage s'en défendit, en disant qu'il n'avait jamais essayé de peindre : Nous sommes fort heureux, s'écria Carle Maratte, car si vous étiez entré

dans la même carrière, nous serions forcés de vous céder la palme, et moi, tout le premier, j'aurais quitté le pinceau. Il est fâcheux que La Fage n'ait pas eu de conduite : les cabarets et les mauvais lieux lui servaient ordinairement d'atelier. Il s'était établi depuis plusieurs jours dans une auberge, et y faisait une dépense qui paraissait au-dessus de sa petite fortune. La *Biographie Toulousaine* place cette scène à Marseille, à son retour de Rome. L'hôte, rempli d'inquiétude, vint enfin lui présenter son mémoire, au dos duquel La Fage, pour toute réponse, crayonna un dessin et le fit porter à un amateur, dont il indiqua la demeure. L'amateur paya l'aubergiste, et fit encore remettre de l'argent à l'habile dessinateur. » M. Périès, transcrivant cette anecdote dans la *Biographie universelle*, observe qu'on a mis un semblable trait sur le compte de Lantara. Mais l'auteur des *Anecdotes des beaux-arts* était contemporain de Lantara, et a dû prendre son historiette à source plus reculée que sa propre époque; et d'ailleurs l'aventure a dû être renouvelée au moins une fois en sa vie par chacun de ces grands artistes, amis de la débauche et des cabarets, — par Grimou, aussi bien que par Lantara, aussi bien que par La Fage.

Mariette avait recueilli lui aussi à Rome de curieuses traditions sur La Fage, et je crois que c'est ici le lieu de les transcrire de son *Abecedario :* « Raimond La Fage. Le sieur Pio, dans ses Vies des peintres, manuscrites, le fait naître en 1648, et passer à Rome en 1673, déjà profond dans la partie du dessin, et ayant fait dans son pays de grandes études sur l'anatomie. Il ajoute que lorsqu'il fut à Rome, il étudia avec un grand zèle d'après l'antique et les ouvrages des Carraches, et que toutes les fois qu'il remporta le prix proposé par l'Académie, ce fut avec une distinction particulière. Qu'il s'en fallait cependant beaucoup qu'il sût colorier comme il savait dessiner, puisqu'à peine trouve-t-on de lui quelques miniatures ou quelque sujet d'éventail ; encore sont-ils d'un bien mauvais goût de couleur. Jamais personne

n'a vécu plus misérablement. La plupart du temps il n'avait pas de quoi payer son écot au cabaret. Il était dans l'usage de faire alors un dessin qu'il envoyait au cavalier Hiacinthe Brandi ou à quelque autre curieux qui ne manquait pas d'envoyer de quoi payer son hôte. Il dessina une fois au charbon tout le plafond d'une chambre d'une maison près de la Trinité du Mont, dans laquelle a demeuré la reine de Pologne, qui fit effacer cette composition parce qu'elle était traitée d'une façon trop libre; car c'était d'ailleurs une si belle chose, qu'elle attirait la curiosité de tous les connaisseurs. On fait aussi beaucoup de cas à Rome de trois dessins de La Fage qui sont dans l'Académie de Saint-Luc, et dont l'un représente Moïse exposé sur le Nil. Après avoir demeuré six années dans Rome, il retourna en France, où l'on dit qu'il mourut d'une chute qu'il fit de dessus un âne. C'était un homme si particulier et si peu propre à se contraindre sur rien, qu'il aima mieux toute sa vie vivre dans la plus grande indigence que d'accepter les offres que le cardinal Azzolini et le marquis del Carpio lui faisaient de le prendre auprès d'eux avec une pension honnête, parce qu'ils voulaient l'astreindre à travailler seulement pendant le jour à des dessins qui lui seraient ordonnés. C'est ainsi qu'on parle de La Fage en Italie. »

Ce qui dut conserver si longtemps son souvenir vivant dans la mémoire des Italiens, c'est que sa façon d'être, ses habitudes, sa personne s'accordaient singulièrement par leur désordre avec l'intempérance et l'insubordination de son génie. Sa nature tout entière était brutale et monstrueuse. Il ne nous est resté de portraits de lui que dessinés de sa main. Le plus souvent il se représente couronné de pampre comme un Bacchus ou un Satyre, entre des Priapes, des Faunes et des Bacchantes, tenant, soit le crayon, soit la noble plume. Une grosse chevelure naturelle surmonte une large face aux joues osseuses; ses yeux sont gros, ses lèvres épaisses, son nez osseux et cassé comme celui de Michel-

Ange : une fois pourtant on le surprend écoutant d'un air presque sérieux l'inspiration de son grand génie ailé. A-t-il, dans le coin d'une mêlée, un bouclier tombé à terre à décorer d'une tête médusienne, il y dessine une face au nez cassé, et cette face, c'est la sienne. Corneille Vermeulen, Ertinger, de La Haye, Coelémans, Arthur Pond ont gravé les principaux portraits qu'il ait dessinés au vol de la plume d'après lui-même. J'ai parlé d'une autre portraiture dessinée dans le cabinet Paignon-Dijonval ; on le voyait à mi-corps tenant un crayon, derrière un piédestal, sur lequel il s'appuyait ; cette figure se trouvait dans un ovale entouré d'enfants tenant des guirlandes de fleurs. — Dans la description des tableaux du cabinet de M. Boyer d'Aguilles, imprimée en tête de l'édition de 1744 des gravures de Coelémans, Mariette dit à propos du « portrait de La Fage qui s'est représenté dans une espèce de médaillon, la tête couronnée de pampres et de raisins, et qui, pour peindre en même temps son caractère et ses inclinations, a joint à son portrait le dieu du vin, un satyre et des tritons qui apportent des poissons secs, et les génies de la peinture et du dessin : — Ce dessinateur, qui a fait l'étonnement de son siècle, devait tout à la nature. Elle lui avait accordé une main légère et une imagination très-vive qui, secondées par une étude suivie de l'anatomie du corps humain, lui faisaient produire des dessins qui auraient pu laisser penser que La Fage sortait de l'école de Michel-Ange. Mais on abuse de tout ; La Fage se livra trop à une manière libertine, qui avait été applaudie peut-être un peu trop tôt, et il devint un praticien incapable de donner la dernière main à ses ouvrages. C'est ce qu'il est aisé de remarquer dans les dessins qu'il a voulu terminer. Ils sont froids et languissants, on n'y trouve aucune intelligence ; ses premiers croquis au contraire sont pleins de feu ; plus les traits semblent mis au hasard, plus il y paraît de savoir. » — La Fage n'était pas de riche taille ni de fort bonne mine, dit Bernard Dupuy du Grez, duquel nous avons déjà cité un

portrait de La Fage ; ce qu'on trouvait de plus incommode dans ses mœurs, c'étaient plusieurs manières qui l'éloignaient du commerce des honnêtes gens ; car il ne travaillait qu'étant pressé de la nécessité, et ne faisait bonne chère que lorsqu'il avait des sardines, de la morue et du vin. — L'ivresse affermissait sa main et doublait l'audace de sa plume. Ce fait n'est point rare dans l'histoire des arts ; le célèbre graveur Michel Lasne de Caen ne maniait jamais aussi heureusement le burin, cet instrument si froid et si régulier, que lorsqu'il était entre deux vins ; et quand, il y a quelques années encore, en Provence, puis à Paris, Clérian le fils esquissait entre deux vins ces intérieurs et ces voûtes où de si savantes lumières se heurtent contre de si étranges ténèbres, il atteignit parfois à une puissance que son maître Granet n'aurait pu dépasser, et à laquelle lui-même à jeun aurait en vain prétendu. Oui, le vin ouvre à certains cerveaux des horizons inespérés, et les anime à des hardiesses infinies : et qui, en effet, n'a pas ressenti cette assurance d'homme de bien, ce généreux dégourdissement de la pensée et de la parole, que le vin donne aux plus timides ? Quand le vin s'est fait démon inspirateur d'une noble intelligence, plaignons la victime, car ce démon la tuera, mais ce n'est point moi qui condamnerai l'ivrogne qui boit du génie ; ce vin-là est sacré, lecteur, car il est plein d'un Dieu.

Je reprends les historiens de La Fage, Florent Le Comte et Bernard Dupuy : — Le désir de revoir la France en fit entreprendre le voyage à La Fage ; étant donc revenu à Paris, il remporta sans contredit le prix du dessin à l'Académie royale (1). Ensuite il retourna à Rome, comme dans un séjour

(1) Dans mon exemplaire du *Traité de peinture* de Dupuy du Grez, exemplaire donné par l'auteur le 18 mai 1699 à son compatriote toulousain le sculpteur Marc Arcis, je trouve en renvoi à cette ligne : « Il remporta à Paris le prix de dessin à l'Académie du roi, » la note suivante

qui lui était devenu naturel ; là encore le premier prix lui fut adjugé par l'Académie de Saint-Luc ; et par là s'étant attiré l'admiration de toutes les puissances d'Italie et l'estime, je l'ai dit, des deux hommes qui représentaient alors tout l'art delà les Alpes, il fut employé aux dessins les plus considérables ; mais comme il n'était pas d'humeur à se tenir longtemps en place, il fit plusieurs voyages ; il revint une troisième fois à Paris, où ses dessins furent estimés et recherchés.

« Jean Van der Brugge, qui le fréquentait à Paris, contait » aux amateurs dedans son pays (il était de Bruxelles), monts » et merveilles de ce Raymond La Fage, et leur avait promis » de l'amener une fois de Paris avec lui : ce qu'il fit, et entra » avec lui dans le cabaret où s'assemblaient d'ordinaire les » peintres, et le mit dans le coin de la cheminée auprès du » feu, sans que les autres eussent pris garde à lui, ou eussent » le moindre soupçon que c'était La Fage qui était entré avec » lui, outre qu'il n'était pas vêtu de façon à attirer les yeux » ou donner la curiosité de s'informer qui il était.

» La compagnie ne fut pas longtemps sans le faire ressou- » venir de sa promesse, il répondit en riant : Et si je l'avais » amené ? ce qui fit ouvrir les oreilles à chacun, et les uns » après les autres demandaient : Où est-il ? Après les avoir un » peu tenus dans l'incertitude, il leur dit : La Fage est dans » notre compagnie, — et le leur montra. Mais ils prirent » cela pour une raillerie, et quelques-uns même en se mo- » quant et le montrant du doigt, disaient : Est-ce là La Fage? » vraiment, cela lui ressemble bien ! Ce qui fit sortir La Fage » de son coin, en allongeant le cou comme une grue, disant : » C'est moi-même, et, si vous en voulez des preuves, faites » apporter du papier et de l'encre ; ce qui étant donné, et lui » assis à table, une partie autour de lui, les autres montés

manuscrite : « Il y voulut travailler ; mais aucun des aspirants ne voulait être son concurrent, et ainsi, il n'y fut pas admis. »

» sur les chaises ou bancs pour regarder par-dessus les
» autres, il leur demanda ce qu'ils voulaient qu'il fît? Un
» de la troupe lui cria : Pharaon qui se noie dans la mer
» Rouge; ce qui fut désapprouvé de tous les autres, qui di-
» saient qu'il était incivil de faire une telle proposition à
» lui qui leur faisait l'honneur de les venir voir, que c'était
» un ouvrage à l'occuper toute la soirée, qu'il n'y aurait pas
» du temps de reste pour le divertir, la parole était dite, et
» La Fage commençait à travailler, mais d'une façon qui les
» surprit tous. Il esquissait un bras ici, là une jambe, ici
» une tête, là un pied, dans le lointain quelques traits ou
» groupes de figure, et puis il revenait sur le devant, telle-
» ment qu'en un moment tout le papier était rempli ou plu-
» tôt semé de parties et de morceaux de figures humaines et
» de chevaux ; enfin, de ce chaos de membres pêle-mêle, on
» vit naître un dessin bien ordonné, et exécuté avec art, et
» cela dans le temps de deux heures, entièrement fini à leur
» grand étonnement. On y voyait périr Pharaon avec son
» armée et ses chariots, et le peuple d'Israël qui se réjouissait
» de sa délivrance, tout cela dessiné d'une manière ferme et
» dans les règles, avec quantité d'accompagnements qui ser-
» vaient d'ornement, comme des vases, cruches et différents
» habillements, casques, etc. Ceci m'a été raconté et je le
» donne de même sans ajouter ni diminuer ; son élève Boi-
» tard, présentement en Angleterre, a fait la même chose
» dans un sujet moins chargé en pleine compagnie, où j'é-
» tais présent. » — Vies de peintres des Pays-Bas, écrites en hollandois par Arnould Houbraken, et traduites en françois par Vincent, épouse de Bernard Picart; tome I, page 117. — Ms.

« La Fage étudia dans Rome sur les ouvrages des grands maîtres, dit Mariette dans le Catalogue de Crozat, et le dessin lui devint si familier que sans aucune préparation il exécutait du premier coup tout ce que son imagination lui suggérait. On l'a vu commencer un dessin qui devait être composé

d'un très-grand nombre de figures par un point qu'on lui avait marqué, et de là cheminant toujours, couvrir en peu d'heures tout son papier de figures qui formaient ensemble le sujet qu'on lui avait proposé. Il fit souvent cette épreuve en présence des maîtres de l'art, qui, surpris de sa façon de dessiner, n'admiraient pas moins la science profonde qu'il mettait dans son dessin. » — Ainsi voilà La Fage constaté par Mariette (et la prestesse de sa plume le méritait bien) l'inventeur de ce tour de force des dessinateurs faciles, qui consiste à faire passer la ligne d'un personnage ou d'un groupe de figures par des points désignés fixement à l'avance.

Je voudrais, avant que La Fage ne reparte de Paris, vous apprendre, par l'*Abecedario* de Mariette, le véritable accueil qu'il y reçut : « M. Crozat (qui était de Toulouse, et qui se trouvait sans doute en ce moment dans sa ville natale) acheta, en 1683, de Raymond La Fage, les dessins d'une frise qui avait été gravée par Audran. La Fage revenait de Paris fort mécontent de la réception qu'on lui avait faite. Il s'était figuré qu'il y trouverait un monde d'admirateurs, et qu'il ne pourrait suffire aux dessins qu'on lui ordonnerait. Cependant M. Bourdaloue, fameux curieux (1), Van Bruggen, marchand d'images, et les sieurs Garnier et De Dieu (2),

(1) « Claude de Bourdaloue, gentilhomme, né à Bourges et frère du fameux père Bourdaloue, jésuite, était un excellent connaisseur. Il avait formé un très-bel assemblage de dessins des grands maîtres, qui pour la plus grande partie sont passés dans le cabinet de M. Crozat. Il avait été le plus grand protecteur de La Fage, qu'il faisait travailler à un louis par jour, et il avait nombre de ses dessins. C'était M. Bourdaloue qui avait ce fameux manuscrit de Rubens sur la peinture, qui ayant passé après sa mort entre les mains du sieur Boule, a péri dans l'incendie de la maison de ce dernier. M. Bourdaloue dessinait assez bien le paysage. J'en ai vu de lui faits à la plume, où l'on reconnaît un homme de goût. Il mourut à Paris, en 1715. » (Mariette, *Abecedario d'Orlandi.*)

(2) « Jean de Dieu d'Arles, sculpteur du roy, a connu particulièrement M. Puget; mais il n'a jamais été son élève. Quand M. Puget vint à Paris,

sculpteurs, furent presque les seuls qui l'occupèrent. M. Lenostre, avec tout le goût qu'il avait, ne témoigna aucun désir d'avoir des dessins de ce maître. Aussi n'était-il guères curieux que de tableaux. Quand La Fage se vint offrir à lui pour dessiner, il lui proposa de dessiner, dit-on, ou plutôt de mettre au net ses idées pour des parterres, chose qui déplut très-fort à La Fage, et dont il était si piqué, qu'il s'en plaignait hautement, et se croyait permis d'insulter au goût de M. Lenostre. »

En allant ainsi de Rome à Paris et de Paris à Rome, La Fage fit halte certainement en Provence, à Aix, et il y laissa de curieuses marques de son séjour. Il composa plusieurs fort beaux dessins pour le célèbre amateur Boyer-d'Aguilles, et Coelémans les grava plus tard avec sa vigueur accoutumée. La plupart de ces dessins de la collection de Boyer-d'Aguilles furent de nouveau gravés et avec plus de vivacité encore par C. de La Haye. H. Cousin, fameux graveur provençal, a beaucoup gravé aussi d'après lui. L'une des estampes de Coussin d'après La Fage est particulièrement intéressante. — On s'accorde à dire que La Fage était fort modeste, ne faisait pas mystère de son savoir et instruisait généreusement ses amis ; il est vrai, ajoute Bernard Dupuy, qu'avec cette modestie, il avait l'esprit malin contre ceux dont il avait reçu quelque injure. — Je ne sais s'il avait eu à

et qu'il vit ses ouvrages qui sont dans les jardins de Versailles, il en témoigna de la satisfaction. De Dieu avait été fort lié d'amitié avec Roullet, graveur, son compatriote. Il avait été pareillement grand ami de La Fage, dont il possédait une belle suite de dessins qu'a M. Chuberé, entre autres ce beau dessin de la Chute des Anges, qui fit regarder dans Rome La Fage comme un nouveau Michel Ange. Au reste, de Dieu, que j'ai connu, était parfaitement honnête homme. » (Mariette, *Abecedario d'Orlandi.*) — La collection du Louvre possède six parties ou fragments de la *Chute des Anges* de La Fage; la bibliothèque de l'école de médecine de Montpellier possède, dans sa collection Atger, la septième partie de cette immense composition.

se plaindre des artistes provençaux pendant qu'il demeura à Aix, mais l'estampe dont je parle est une caricature curieuse contre certains peintres de ce pays-là. On ne lit au bas que ceci : *La Fage invenit. L'original se conserve dans le cabinet de M. Vial, peintre à Aix. H. Coussin, sculp.* M. Vial, peintre à Aix, autrement dit Viali, était un de ces fort bons portraitistes de familles parlementaires, dont le noble goût d'une ville riche et amie des arts entretenait et utilisait le talent. D'Argenville cite entre les meilleurs élèves d'Hyacinthe Rigaud « Louis René de Vialy, qui a peint le portrait de don Philippe, infant d'Espagne, et, en 1716, Louis XV, la princesse d'Armagnac en Vestale, le grand-prieur d'Orléans, et un tableau de la famille de Saint-Pierre, représentant six personnes en pied, le masque à la main, dans le caractère et l'habillement des comédiens italiens. P. J. Mariette, mieux informé encore sur sa vie, et qui l'avait peut-être connu à Aix, lorsqu'il était allé chercher la description du cabinet d'Eguilles, écrit dans son *Abecedario* : « Louis René Viali de Provence a appris de H. Rigaud, et s'est particulièrement attaché au portrait. Il a fait celui de don Philippe, infant d'Espagne, duc de Parme, qui a été gravé par Balechou ; et c'est lui, je pense, qui a mis le pinceau entre les mains de M. Vernet, qui en a conservé de la reconnaissance, car l'on voit chez Viali qui vit encore, en 1754, plusieurs de ses tableaux, dont il lui a fait présent. C'est aussi auprès de lui que Balechou a pris les premiers enseignements du dessin ; peut-être que sans ses conseils il n'aurait jamais exercé la gravure. Voilà deux grands présents qu'il a faits à l'art. — Il est mort au commencement de 1770, âgé de près de 90 ans. » — Viali serait donc né vers 1680, et non vers 1720, comme le dit le catalogue Paignon Dijonval, lequel cite de lui un portrait d'Annibal, le centenaire, vu à mi-corps, né à Marseille le 20 mai 1638, dessiné à l'âge de 121 ans, portrait gravé par Lucas, et de plus trois pièces qui feraient croire à la multiplicité des Viali : une vue du promontoire de Naples, un so-

leil couchant sur mer, et une vue d'Italie. Les deux premières estampes gravées par Feradini, et la troisième par Martin. — La table des portraits du père Lelong indique encore deux portraits gravés d'après Viali : celui de Henri de Thomas, chevalier, marquis de la Garde, gravé par Balechou, et celui d'Auguste de Thomas, marquis de la Garde, président à Aix, gravé par Coussin. — Quant au portrait du centenaire Annibal, on en trouve cette intéressante annonce dans le *Mercure de France*, décembre 1759 : « On doit donner incessamment le portrait d'Annibal de Marseille, mort le 18 août 1759, âgé de 122 ans, né sous le règne de Louis XIII, le 20 mai 1638, même année de Louis XIV. Il a toujours servi en qualité de soldat sur les galères. Il a été peint en 1748 d'après lui-même à Marseille, par M. Viali, peintre du Roi, qui a eu l'honneur de peindre avec succès Sa Majesté en 1716. Il a été gravé par M. Lucas, graveur à Paris. Les estampes se vendent chez la veuve Chereau, rue Saint-Jacques ; chez Joulain, quai de la Ferraille ; chez Bulder, rue de Gesvres, et chez M, Viali, peintre, rue d'Argenteuil, derrière Saint-Roch. » — Ce qui permettrait de penser que Louis-René Viali n'acheva point sa longue vie de portraitiste en Provence, mais à Paris. — Le Louvre possède un autre curieux portrait du centenaire Annibal, et celui-ci est du grand peintre qui, au dire de Mariette, apprit de Viali le maniement du pinceau. Joseph Vernet, dans sa Vue de l'entrée du port de Marseille prise de la montagne appelée Tête de More, peinte en 1754, s'est représenté dessinant, entouré de sa famille, qui lui fait remarquer le vieil Annibal, lequel avait alors 116 ans, six ans de plus que lorsque Viali l'avait peint. Vernet n'a pas manqué d'écrire sur le terrain, sous les pieds du bonhomme: *Annibal né en* 1638. Le centenaire a la tête coiffée d'un bonnet de laine rouge qui sied à un vieux soldat du port ; les jambes faiblissent un peu, mais le corps est toujours droit dans sa veste et dans sa culotte grises. Certes ce groupe isolé du peintre, de sa famille, et du centenaire marseillais, mé-

riteraient bien les soins d'une gravure digne de la curiosité des amateurs.

Le héros le mieux désigné, la victime la plus apparente de la caricature de La Fage est un long et maigre vieillard monté sur un âne à triste mine ; son rabat est mal attaché, il a le front ceint d'une couronne de roses ; il est tout affairé à peindre une marine sur un panneau que soutient devant lui un monstre humain à longues oreilles, un connaisseur sans doute. Le reste de cette estampe est rempli de plusieurs autres groupes allégoriques où l'on entrevoyait des intentions positives de portraits, celui d'un paysagiste entre autres cornu et à long nez. Ce peintre grotesquement juché sur son ânon, cherchez bien, qui cela est-il ? vous ne trouverez guère son nom dans les livres sur la peinture, bien que M. Portes, d'Aix, nous ait promis sur lui une notice dont il trouvera sans doute les matériaux dans les manuscrits du P. Bougerel. Et de ses tableaux, je n'ai pas mémoire qu'on m'en ait montré un seul dans toute la Provence ; il devait cependant être de J. B. de la Rose, quoique mentionné sous le nom de *Roset*, ce tableau que possédait le cabinet de Louis XIV, représentant — d'après l'inventaire général des tableaux du Roi fait en 1709 et 1710 par le sieur Bailly, garde desdits tableaux, — le Port et la citadelle de Marseille, figures de 3 à 4 pouces, ayant de hauteur 4 pieds 4 pouces sur 2 pieds 7 pouces de large. Ce tableau se trouvait alors à Paris dans le cabinet des tableaux. Le précurseur de J. Vernet, de Lacroix et de Henri avait pourtant son importance si l'on pèse cette phrase de l'abbé de Monville dans la *Vie de Pierre Mignard* (Paris, 1730) :

« Mignard, revenant d'Italie en 1657, ne resta que trois jours dans la ville d'Aix, toujours suivi pendant ce temps de tout ce qu'elle fournissait de peintres, entre lesquels il s'en trouvait d'une grande habileté : il suffit de nommer le célèbre Jean-Baptiste de la Rose, si distingué par son talent pour les marines ; honneur d'autant plus flatteur pour Mi-

gnard que chacun trouve d'ordinaire dans sa profession plus de jaloux que d'admirateurs. » Cet honnête Jean-Baptiste de la Rose, qui, vingt ans avant, faisait si bien cortége à Mignard, était-il donc devenu moins accueillant pour les illustres artistes traversant sa ville, qu'il ait mérité de La Fage cette brutale moquerie, et ne voilà-t-il pas que La Fage lui a rendu sans y songer le service de sauver non-seulement sa mémoire, mais son portrait, aux curieux? Il est vrai que l'illustre Fauchier lui avait fait le même honneur et plus sérieusement en peignant de J. B. la Rose un admirable portrait, lequel de chez l'artiste passa chez le président de Bandol, et de là dans la famille de Grasse du Bar, qui le possède aujourd'hui.

Enfin La Fage reparut à Toulouse en 1682. Ce vagabond eut idée de se fixer là, et Bernard Dupuy nous dit qu'il eût souhaité que la ville de Toulouse lui eût donné une pension pour pouvoir enseigner publiquement.

La collection nationale du Louvre possède un recueil anciennement relié de *onze dessins* attribués à *La Fage*. A l'intérieur de la couverture délabrée, on lit cette note : « Pour servir à l'instruction des élèves de peinture, remis par Sanegre, administrateur du district, au citoyen Lucas cadet, démonstrateur du muséum provisoire, le 4 fructidor, l'an II de la République, venant de chez Cassagnan, dit Saint-Félix, émigré. » — Ces onze dessins représentent l'*Enlèvement d'Europe*, la *Mort d'Adonis*, l'*Enlèvement de Proserpine*, *le Sacrifice d'Iphigénie*, la *Tempête des vaisseaux d'Enée*, *Jupiter foudroyant les Titans*, *Deux Bacchanales*, la *Statue éq estre de Louis XIV*, les *Horreurs de la Guerre*, le *Triomphe de Louis XIV devant lequel s'agenouille la ville de Toulouse*. Tous ces grands dessins sont signés *R. La Fage, in. fec.*; mais ils sont si froids, si lourds, si mous, que je ne peux qu'à contrecœur les accepter comme étant de La Fage. Ils sont de la pire catégorie de ceux qu'il ait jamais pu achever à jeûn. Ce sont des compositions très-nombreuses de personnages minutieu-

sement terminées, et toutes les figures en sont ombrées au lavis, sans verve, maladroitement, et de façon à mériter en toute rigueur ces mots que Mariette a écrits sur lui dans le Catalogue des dessins de Crozat : « La Fage savait parfaitement l'anatomie, et tout praticien qu'il était, il formait toutes les parties avec beaucoup de précision. Le plus souvent il se contentait de dessiner ses figures au trait sans aucune ombre. Lorsqu'il les voulait terminer davantage, et y ajouter du lavis, comme il n'entendait point la partie du clair-obscur, et que ce qui faisait valoir davantage ses dessins était la promptitude avec laquelle il les exécutait, ces dessins finis devenaient froids et languissants et ne faisaient aucun effet. Ceux où il réussissait le mieux étaient ordinairement ceux qui lui avaient le moins coûté et presque toujours ceux qu'il avait faits dans le fort de l'ivresse. » Je le répète, Raymond La Fage n'était point ivre quand il dessina le recueil de onze dessins dont je parle, et je crois plutôt que ce furent de ceux qu'il fit à son dernier voyage à Toulouse, alors qu'il visait à se faire nommer professeur d'une école de dessin dans cette ville. Ces dessins ont en effet une triste affectation de sagesse tempérante et de science académiquement calme. Il n'y a rien de La Fage là dedans ; c'est l'œuvre du démonstrateur pensionnaire de la ville de Toulouse. Quant à la provenance de ce recueil des onze dessins de La Fage, j'ai l'intime conviction qu'il fut envoyé de Toulouse au musée central pour répondre à la demande officielle de *dessins originaux de La Fage*. La note que j'ai transcrite plus haut le dit assez par les noms et par les titres qu'elle cite. Le citoyen Lucas cadet, démonstrateur du muséum provisoire, était Jean-Paul Lucas, le peintre, le dernier né de cette famille des Lucas, célèbres sculpteurs de Toulouse, sortis primitivement de l'école de Marc Arcis, et dont le musée de cette ville montre plusieurs œuvres ; et ce *Muséum provisoire* était la dénomination que devait prendre la collection toulousaine, alors qu'elle ne faisait encore que recueillir les richesses d'art sauvées des

églises, couvents et hôtels d'émigrés, pour les classer et les publier plus tard. Le premier catalogue très-intéressant qui ait été rédigé du musée de Toulouse était de ce Lucas. Par l'infériorité des dessins de La Fage envoyés par Toulouse au musée central, quand nous les comparons aux superbes griffonnages connus de ce grand dessinateur, nous pouvons juger de la valeur des quelques œuvres d'art qui nous furent abandonnées alors, en échange sournois, par les musées départementaux ; et c'est ce qui fait qu'il ne sera jamais permis, ailleurs que dans les villes où ils ont produit, de juger pertinemment la légion considérable des peintres provinciaux.

« Pendant que La Fage demeura à Toulouse, dit Mariette (*Abecedario*), il peignit en grisaille chez le président Fieubet l'Histoire de Toulouse ; c'est ce que M. Crozat a fait graver, » sans doute par patriotisme. La Fage, avant d'en faire des grisailles, en avait fait de grands dessins, qui furent acquis par Crozat, et d'après lesquels Ertinger exécuta ses gravures. Les dessins du cabinet de Crozat passèrent dans celui de M. de Silvestre, et furent vendus, en 1810, à la vente de ce dernier maître à dessiner des enfants de France. On connaît les sujets des compositions décoratives de La Fage : Sostrate, roi de Macédoine, fait prisonnier par les Tectosages; le Départ des Tectosages de Toulouse; la Fondation d'Ancyre ; le comte Raymond IV prenant la croix ; l'Établissement du parlement de Toulouse; les Huguenots chassés de cette ville. La *Biographie toulousaine* fait observer avec justesse qu'Antoine Rivalz a traité les mêmes sujets dans des compositions différentes (quatre du moins pour la galerie de peinture de l'hôtel de ville : Sostrate fait prisonnier, la Fondation d'Ancyre, Raymond prenant la croix, et les Huguenots chassés ; Antoine Rivalz ne les peignit qu'après la mort de son ami, et le parallèle en serait curieux.—Voir l'*Analyse des différents ouvrages de peinture, sculpture et architecture qui sont dans l'hôtel de ville de Toulouse*, par le *chevalier de Rivalz*, fils d'Antoine. *Toulouse*, 1770). Les grisailles de l'hôtel du président Fieubet

ont sans doute disparu, soit par le temps, soit par la démolition, puisqu'elles sont inconnues du biographe toulousain. Il paraît que La Fage avait espéré trouver à Toulouse Antoine Rivalz, son ancien camarade, qui était encore en Italie. Jean-Pierre Rivalz voulut en vain le retenir. — Mais, reprend Florent Le Comte, il demeura dix mois seulement dans cette ville ; tout partout il aurait pu faire fortune s'il avait voulu ; mais il avait si peu d'ambition, que jamais homme ne fut plus négligé dans ses manières qu'il le fut; il faisait gloire de traiter les sujets satiriques comme les choses les plus saintes; il en faisait un commerce injurieux ; mais le cours de ce méchant négoce fut bientôt interrompu par une force majeure, et ce fut la mort qui s'y opposa, à laquelle il ne put résister, et qu'il s'attira prématurément par les débauches qu'il continuait à Lyon, malgré toutes les infirmités dont il était accablé, et qui, s'augmentant par une violente maladie, le mirent en terre en 1684.

Que Raymond La Faye soit mort misérablement consumé de débauche, on s'accorde assez sur ce point; mais la ville où il mourut, les uns ont dit à Paris, les autres à Rome, d'autres encore dans son pays natal. — Bernard Dupuy du Grez et Florent Le Comte désignent Lyon tous deux : c'est la meilleure version. Il faut cependant que je vous dise le conte terrible qui courut en Italie sur la mort de La Fage. Voici les dernières lignes de son article dans l'*Abecedario pittorico* d'Orlandi : « Il avait vingt-huit ans quand il partit de Rome en 1684. En arrivant à Paris, il trouva sa maison ouverte et voulut y entrer de la rue sur son cheval; il faisait nuit et il n'observa pas que la voûte de l'entrée allait se baissant. Il heurta la tête contre elle, et, voulant se pencher, il resta la poitrine écrasée par le pommeau de la selle, et fut plus vite aperçu mort que reconnu par ses parents. »

Quand Raymond La Fage fut mort, on s'intéressa très-ardemment à ses dessins; un grand nombre des plus considérables furent gravés. Ses plus habiles traducteurs ont été

F. Ertinger, C. de La Haye, C. Simonneau, G. Audran, Coelémans. Un courageux graveur, Jean Van der Bruggen, marchand d'images, rue Saint-Jacques, au Grand Magasin, se fit le serviteur de la gloire de La Fage. Il dédia le beau recueil de son œuvre à M. Bertin, conseiller-secrétaire du roi et trésorier général de la chancellerie de France, et dans le *discours* que j'ai déjà cité il n'hésita pas, avec une foi vraiment entraînante, à comparer tour à tour La Fage à Michel-Ange, à Raphaël, à Carrache, gourmandant son temps avec une certaine amertume de ce que toutes les intelligences ne semblaient point comprendre le prodigieux mérite de La Fage. Et Van der Bruggen avait raison ; car l'école de Lebrun était bien peu de chose auprès de la science instinctive de La Fage, si hardie et si maîtresse d'elle-même, auprès de sa puissante et terrible manière, de sa correction intelligente, de sa justesse dans les muscles et dans les emmanchements, et de la belle formation des pieds et des mains. Les anges rebelles que Lebrun peignit pour le burin d'Edelinck sont de bien petits sires, comparés à ceux de La Fage, incapables de lutter contre Dieu, et dont les cascades de muscles et de chair précipités du ciel ne donneront jamais le vertige à qui les regardera. Ce qui a toujours plu en France de La Fage, ce sont ses bacchanales et ses sujets libres, exécutés, selon Basan, d'une manière si aisée et si spirituelle qu'on ne se lasse point de les admirer.

« Les politiques, disait avec une ironie aigre Van der Bruggen, prononceront en arbitres souverains qu'il avait véritablement du talent, que c'est grand dommage que ce talent n'ait pas été employé, qu'on en aurait pu faire quelque chose de bon, que La Fage a fait comme Pierre Teste, etc. — Encore que La Fage ne soit mort qu'à vingt-huit ans, c'est-à-dire dans un âge à pouvoir entreprendre de se distinguer dans la couleur comme il avait fait dans le dessin, les autres auront toujours par-dessus lui l'avantage d'avoir embrassé toutes les parties de la peinture et de les avoir exécu-

tées en grand comme en petit... — On s'attend bien que certains ne conviendront jamais qu'un jeune homme qu'ils ont peut-être connu fort simple en ses discours, et fort négligé de sa personne, ait été capable de produire des choses assez fortes pour être opposées aux anciens et pour s'attirer l'admiration du cavalier Bernin, de Carle Maratte et de tous les bons connaisseurs d'Italie et des Pays-Bas. »

La Fage, chez qui la science et le génie étaient comme un instinct sauvage de nature, ne pouvait songer à faire école. Aussi ne forma-t-il pas un élève de sa manière, mais un singe grossier, sur lequel Mariette nous fournit encore cette notice :

« François Boitard, disciple de La Fage, ne s'est occupé, à l'exemple de son maître, qu'à dessiner pendant toute sa vie. Il semblait inventer avec facilité et manier la plume avec la même aisance, mais c'était sans goût, de manière que tout ce qu'on voit de lui ne présente qu'un mauvais imitateur d'une manière qui ne pouvait jamais être répétée avec succès. Ce qui acheva de perdre Boitard dans l'esprit des honnêtes gens, c'est qu'avec aussi peu de retenue et de pudeur que La Fage, il a trop souvent dessiné des obscénités. Il est auteur de cette mauvaise suite de postures qui ont été gravées en Hollande au simple trait, et que bien des gens par ignorance croient être celles qu'a gravées Marc-Antoine. Boitard, homme inquiet et débauché, changeait souvent de demeure. Il sortit de France pour passer en Angleterre, et il vint ensuite en Hollande, où M. Aved l'a vu et a reçu de lui les premiers éléments du dessin. Il est mort à la Haye vers l'année 1715. » — Heinecken, dans son *Dictionnaire des Artistes*, nous apprend « qu'il y avait dans le cabinet du comte de Bruhl, à Dresde, deux grands volumes de dessins de ce François Boitard, qui se trouvent à présent dans la collection impériale à Saint-Pétersbourg (où ils ont rejoint les tableaux de Crozat, ce magnifique amateur des dessins de La Fage).— L. Surugue a gravé en 1711, d'après le dessin de Boitard, un

concert de Muses pour un frontispice. Il a aussi dessiné quelques planches pour Lillii *Giraldi opera*, Lugd. Bat., 1696, in-fol. » — Heinecken cite encore les œuvres d'un autre Boitard (Louis P.) dit le Père, qui aurait pareillement été élève de La Fage, et qui aurait travaillé à Londres de même que son fils.

Pour moi, je trouverais plus juste et plus honorable pour La Fage d'assigner pour élèves directs à sa plume si savante et si sûre, d'abord son camarade Antoine Rivalz, puis F. R. de la Rue, puis Vien dans ses dessins de Bacchanales.

Quant au catalogue de l'œuvre dessinée de Raymond La Fage, il n'y faut point songer. Quelque courte qu'ait été sa vie, comme chaque heure des quinze années où il a pu tenir une plume a vu éclore un dessin, il n'y a pas à les compter. Tous les cabinets de quelque importance de son temps en ont possédé bon nombre; j'ai même la conviction que, malgré les caractères bien connus de sa plume et de son dessin, bon nombre de dessins de La Fage courent aujourd'hui les cartons des collectionneurs ou même ont été gravés sous les noms de ces Michel-Ange et de ces Carraches, desquels ses contemporains stupéfiés le rapprochèrent avec une telle persistance et une si bonne foi. Je ne renverrai le lecteur, pour lui donner idée de l'abondance des dessins de La Fage, qu'à quelques catalogues connus, et d'abord à celui de Paignon d'Ijonval, puis à ceux de Mariette, de Lorangère, de Huquier, de Jullienne, de Saint-Maurice, de Sylvestre, etc., etc., et enfin à celui du Louvre, qui possède de ce maître d'assez beaux échantillons. Et tous n'étaient pas sortis de Toulouse sa seconde patrie : le chevalier Rivalz avait réuni, au dire de la *Biographie toulousaine*, une vingtaine de dessins de La Fage, et ses portefeuilles renfermaient 151 feuilles sur lesquelles La Fage avait tracé différents sujets saints ou profanes, des études d'hommes, de femmes et d'enfants, et quelques paysages.

Son œuvre gravée qu'avait rassemblée Mariette se compo-

sait de 145 pièces ; l'exemplaire fut vendu à la mort du célèbre amateur 80 livres à un sieur Lamotte, et les 21 beaux dessins qu'il avait de La Fage furent vendus 800 livres.

Mais je ne puis me dispenser, pour donner une idée précise au lecteur des sujets traités par Raymond La Fage, de lui transcrire les articles du catalogue Crozat qui regardent cet étrange dissipateur de génie. Crozat, au double titre de compatriote de La Fage et de possesseur de la plus magnifique collection de dessins qui fût de son temps, semblait avoir entrepris pour La Fage ce que M. de Lorangère avait presque exécuté pour les dessins de Gillot, le maître de Watteau, c'est-à-dire de les accaparer complétement et de recueillir toute l'œuvre dessinée de cet artiste comme les autres amateurs recueillent une œuvre gravée.

La plus considérable collection qui ait été faite de dessins de Raymond de La Fage, collection qui, suivant la véridique parole de P. . Mariette, comprenait presque tout ce que La Fage a fait dans le cours de sa vie, fut donc celle du célèbre amateur Crozat. Crozat avait en effet rassemblé tout ce que M. Bourdaloue, M. Garnier, sculpteur, et Van Bruggen, qui avaient beaucoup fait travailler La Fage, avaient recueilli eux-mêmes, et ce que lui, Crozat, qui avait pareillement connu ce dessinateur, avait eu de La Fage ou de ses héritiers.

Voici le détail de ces trois cent quatre dessins tel qu'il se trouve dans la *Description sommaire des dessins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France du cabinet de feu M. Crozat*, donnée en 1741 *par P. J. Mariette*, qui acheta là à bas prix les plus belles pièces de cette magnifique collection, lesquelles se revendirent fort chèrement à sa propre vente. Je joins à la liste des dessins de La Fage la mention du prix auquel ils furent vendus à la vente de Crozat, le nom de quelques acheteurs, et le numéro du catalogue.

Sujets de l'histoire sainte.

1027. Douze dessins, dont son portrait fait par lui-même pendant son séjour à Rome, et plusieurs sujets de l'histoire sainte, parmi lesquels il s'en trouve quelques-uns qui sont terminés avec grand soin à l'encre de la Chine, sur du vélin; — (Nourri), 36 livres 6 sous 54.

1028. Quinze dessins : autres sujets de l'histoire sainte, au nombre desquels est un grand et beau dessin représentant les Philistins affligés de la peste; — 39 livres 1 sou.

1029. Huit dessins de grandes compositions en hauteur; sujets tirés de l'histoire sainte, dont quelques-unes ont été gravées, et notamment le Serpent d'airain, par Ertinger; — 40 livres. 39 sous.

1030. Douze dessins, dont Tobie donnant la sépulture aux morts; — (Huquier), 72 livres.

1031. Douze dessins, dont un projet de La Fage pour une Statue équestre de Louis XIV, dont le piédestal aurait été orné de figures représentant des esclaves, et l'Histoire qui décrit les victoires de ce prince; — (Agor), 38 livres 10 sous.

1032. Six grands dessins, dont un représente le Jugement dernier, et un autre qui a été gravé, les Enfants de Caïn bâtissant la première ville; — (Agor), 47 livres 1 sou.

1033. Quinze dessins, dont l'Assomption de la sainte Vierge et un sujet de bataille; les autres sont pour la plus grande partie des esquisses; — 39 livres.

1034. Quinze dessins, dont Saül évoquant l'ombre de Samuel, et parmi ces dessins, il en est un où La Fage s'est représenté d'une façon burlesque, dessinant dans un cabaret, et près de lui M. Bourdaloue, fameux curieux qui était son Mécène, versant à boire au marchand d'estampes Van Bruggen; — (Agor), 24 livres 1 sou.

1035. Neuf dessins, dont une grande composition de bataille; — 20 livres.

1036. Vingt dessins : diverses esquisses, 24 livres.

Sujets de la fable.

1037. Huit dessins, dans le nombre desquels est le portrait de l'auteur au milieu de plusieurs figures allégoriques qui ont rapport à son caractère. Ce dessin a été gravé par Vermeulen; — (Gouvernet), 48 livres.

1038. Huit dessins composant ensemble une frise où est représenté le triomphe de Bacchus et d'Ariadne. Il y en a des estampes gravées par Ertinger;—(Mariette), 100 livres 1 sou.

1039. Huit dessins : autre frise représentant le Triomphe de Flore, qui a été gravée par Gérard Audran et par Vermeulen; — (l'abbé Bernard), 90 livres.

1040. Dix dessins, dont le portrait de l'auteur, celui qui a été gravé par Ertinger, et une frise représentant une Bacchanale; — (d'Orvillers), 78 livres.

1041. Neuf dessins : autres frises représentant des Bacchanales; — (Gersaint), 60 livres.

1042. Huit dessins sur vélin, lavés à l'encre de la Chine avec un soin infini, dans le nombre desquels est représenté le Pillage du temple de Delphes par les Tectosages;—96 livres.

1843. Huit dessins, dont cinq ont été faits pour servir de modèles à des peintres d'éventails ; —28 livres 2 sous.

1044. Six dessins, sujets de Bacchanales ou triomphes de Divinités des eaux, en travers ; — 67 livres 1 sou.

1045. Six dessins : autres Bacchanales ou bains de Nymphes, aussi en travers ; — 41 livres 10 sous.

1046. Dix dessins : sujets de la fable; dans ce nombre, il y en a deux sur du vélin, lavés à l'encre de la Chine avec grand soin, représentant l'Enlèvement d'Hélène et le Ravissement des Sabines; — (Tessin), 72 livres 10 sous.

1047. Dix dessins : autres sujets de la fable, et une pensée différente de la statue équestre de Louis XIV, qui a été décrite ci-devant; — (Glomy), 21 livres 3 sous.

1048. Douze dessins : divers caprices, sujets de la fable et un paysage; — (Tessin), 32 livres.

1049. Trente-sept dessins : diverses esquisses qui, ainsi que les suivantes, furent les seuls dessins qui se trouvèrent appartenir à l'auteur, lors de sa mort, arrivée à Lyon dans le temps qu'il se préparait à un nouveau voyage d'Italie. M. Crozat les acheta de ses héritiers ; — (Nourri), 12 livres.

(Tous ces derniers dessins, seul héritage de La Fage, passèrent du cabinet Crozat dans le cabinet de Sylvestre, dont Regnault de Lalande nous a laissé un beau catalogue. On est heureux d'y rencontrer un lot d'études dessinées par La Fage d'après des tableaux de Raphaël et du Poussin, des bas-reliefs et des statues antiques.)

1050. Trente dessins : autres esquisses, parmi lesquelles sont cinq ou six dessins de Boitard, disciple de La Fage — (Filleul), 8 livres 10 sous.

Pour nous, gens de notre siècle, qu'est-ce que La Fage ? Quelle noise lui cherche, quelle querelle lui peut faire la critique moderne ? Ses contemporains lui reprochaient de ne savoir manier d'autres instruments de son art que les plus faibles, la plume, la noble plume, et la pointe. Est-ce pour cela qu'il doit être classé plus bas parmi les artistes ? Nous en avons bien d'autres de ces dessinateurs inhabiles toute leur vie à manier le pinceau ou qui l'ont jeté par insuffisance, et qui n'en sont pas moins de grands noms dans notre école : Callot, Nanteuil, Gillot, Sylvestre, Leclerc, J. Rigaud. Et de nos jours Gavarni et Daumier, bien qu'ils ne se soient exercés que rarement à la peinture, n'ont-ils pas élevé leurs crayons lithographiques à la hauteur et à la puissance des plus savantes brosses ? ne dépassent-ils pas de toute la tête le niveau des peintres habiles ?

Nos contemporains contesteront à La Fage sa renommée, en l'accusant d'avoir, par la diffusion de ses croquades innombrables, favorisé le goût des œuvres lâchées et non mûries. — Mais c'est précisément à l'heure où travaillait La Fage que la décadence se déterminait dans un sens tout opposé à sa voie et à sa manière. Son grand goût de dessin, large et

ferme, n'acceptant pour inspirateurs que les plus savants maîtres du seizième siècle, réagissait au contraire contre les tendances bien autrement lâches et énervées des élèves de Lebrun, de Mignard et de Maratte, et l'on peut dire que ce fut cette réaction brusque, audacieuse et éclatante qui produisit l'immense étonnement d'alors. Le mal est que La Fage n'entraîna point son siècle, et il y a autant d'injustice à l'accuser de decadence qu'à ne pas rejeter sur l'influence de ses contemporains ce que ses formes toujours vigoureuses ont souvent de vulgaire, et ce que ses expressions ont parfois de mou et de convenu. — Son siècle fit son infirmité; né cent cinquante ans plus tôt, Raymond La Fage eût senti se développer, dans l'atmosphère sublime de ce siècle prodigieux, et contenus par le goût austère et impeccable d'alors, les instincts singuliers du dessin, de la composition, de l'art, que Dieu avait infusés dans toutes les fibres de son corps grossier, — et ce n'eût pas été un Michel-Ange sans doute, mais quelque Bandinelli un peu brutal et intempérant, dont Vasari nous eût écrit une notice enthousiaste et dont par là la gloire serait indiscutable aux critiques.

CLAUDE DERUET.

J'avais terminé sur Claude Deruet un travail déjà bien étendu, quand M. Anatole de Montaiglon est venu complaisamment y joindre tout le butin recueilli dans les écrivains de la Lorraine, et un très-grand nombre de notes des plus curieuses, avec une description beaucoup plus détaillée que la mienne des tableaux d'Orléans. Pour faire entrer à leur place cette foule de documents nouveaux dans mon travail primitif, il fallait le refondre et le coordonner entièrement, et M. de Montaiglon a bien voulu se charger de cette pénible besogne. Le lecteur verra par là que M. Anatole de Montaiglon a droit non pas à la moitié seulement, mais aux deux tiers de l'estime que pourra mériter cette étude assez complète sur un peintre dont la vie offre un intérêt si animé et si varié.

Ph. de Ch. P.

CLAUDE DERUET.

Peu de pays ont été doués d'un génie des arts aussi agréable, aussi vrai et aussi fécond que la Lorraine. La France s'enorgueillit depuis longtemps des noms illustres dont cette belle province a enrichi sa couronne; mais, en réalité, quand la charmante pléiade des artistes lorrains se produisit et se développa, ce fut sous l'influence des ducs de la cour de Nancy; ils n'eurent rien à emprunter de leur caprice, de leur finesse ou de leur gaieté, à la vraie France d'alors, qui, dans l'attente du Poussin, débrouillait, avec Fréminet et Simon Vouet, les instincts encore confus de sa grave école.

Et ces Lorrains, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, sont innombrables, et, seulement pour les énumérer, plusieurs pages seraient nécessaires. Pour aujourd'hui, nous ne voulons détacher de ce groupe qu'une seule figure. Le choix a été difficile : il ne pouvait être question de Callot, dont la biographie, quoique non encore définitive, a été suffisamment écrite pour qu'on ne commence pas par elle; il serait plus important de refaire un catalogue plus exact et plus complet que les précédents. Après lui, et parmi ceux qui ont été ses condisciples, ses amis et ses rivaux, nous avons longtemps hésité entre Jacques Bellange et Deruet. Le premier

est une individualité très-attrayante, dernière et presque folle héritière de la grâce et de l'élégance contournée de la manière franco-florentine de Fontainebleau; le second, noble lorrain, comme Callot, a été, plus que celui-ci même, honoré de la faveur des ducs de Lorraine Henri II et Charles IV; il a eu l'amitié de Louis XIII, la bonne volonté de Richelieu: sa biographie est riche en faits de toute nature, et nous commencerons par lui.

Claude Deruet naquit en 1588 (1) sans doute à Nanci, d'un père qui, au dire des lettres de 1621, dont il sera question plus loin, était « issu de la maison Desruets (ne faudrait-il pas » lire : *des Ruets?*) de Troyes en Champagne, reconnue d'an- » cienne noblesse, et qui aurait encore été confirmée en sa » bisaïeule paternelle, nourrice d'un enfant du roi de

(1) Comme pour tous ces hommes de peu de renommée ou d'une gloire effacée que je travaille à raviver, les dates de naissance et de mort de Deruet éprouvent les variantes les plus contradictoires; l'erreur ne devait pas être possible, puisque l'année de sa naissance résulte de son épitaphe, qui a existé à Nancy jusqu'à la révolution, et sera rapportée plus loin. Dom Calmet (Bibliothèque Lorraine, Nancy, 1751, in-folio) ne s'est trompé que de deux ans lorsqu'il fait naître notre peintre en 1590. Mais Chevrier, dans un ouvrage fort superficiel, où il prétend réfuter don Calmet, qu'il copie cependant à peu près toutes les fois qu'il est exact, — je veux dire ses Mémoires pour servir à l'histoire des Hommes illustres de la Lorraine, publiés en 1754, en 2 volumes, auxquels, en 1784, on mit ce nouveau titre : Histoire secrète de quelques personnages illustres de la Lorraine, par l'auteur du Colporteur, — le fait (I. 182) naître en 1580 et mourir en 1641. Le Manuel d'Huber et Roost, le Catalogue Paignon-Dijouval (n° 6419), le Dictionnaire de Nagler, le Livret du Musée d'Orléans (in-12, 1844, p. 7), répètent les uns sur les autres les dates encore plus fausses, s'il est possible, de 1611, 1641 ou 1642, et celles-ci sont passées de là dans le Dictionnaire des Peintres, récemment publié en Belgique par M. Siret (Bruxelles, in-4°, 1848). Quant à la Biographie universelle, il n'est pas besoin de dire qu'elle ne donne pas même le nom.

» France (1). » Ce dernier détail est inattendu et ne se peut probablement plus éclaircir. Où chercher maintenant une mention plus explicite de cette arrière-grand'mère de notre peintre, qui devait être jeune au commencement du seizième siècle et a pu nourrir l'un des enfants d'Anne de Bretagne et de Charles VIII?

Mais je passe à quelque chose de plus important, aux premiers pas de notre peintre dans son art. Le hasard voulut que lui, qui était d'origine champenoise, les fît sous un Champenois (2), sous ce Claude Israël Henriet, que Félibien nous fait assez bien connaître; il avait peint les vitraux de l'église de la ville de Châlons, et le duc Charles III l'avait, en 1596,— il avait alors quarante-cinq ans, — appelé à Nancy; il y mourut, et fut enterré dans le cloître des Cordeliers, fameux plus tard par la sépulture de Callot. Deruet travailla donc chez Claude Israël, avec le fils de celui-ci, Israël Henriet, le célèbre ami et éditeur de Callot, avec Callot lui-même et avec Bellange; y entra sans doute de bonne heure; car, après ces premières études ainsi faites dans sa ville natale, il alla en Italie, avec son camarade Israël Henriet, et tous deux, au dire de Félibien, se mirent à peindre à Rome des batailles et des chasses, sous Tempeste, l'abondant dessinateur et graveur florentin, qui jouissait alors d'un crédit immense et devait être par-

(1) Nobiliaire ou armorial général de la Lorraine et du Barrois, en forme de dictionnaire, par le R. P. dom Ambroise Pelletier, religieux bénédictin, curé de Senones; p. 192 du tome 1er; il contient seulement les annoblis et est le seul publié. Nancy, 1758, in-fol.

(2) Je rappellerai ici en note fugitive que la Champagne fut aussi un centre et une pépinière d'artistes. Ainsi Troyes, avant les Mignards, avait produit quantité de peintres, dont la Biographie de Jean Boucher nous a montré quelques-uns appelés à Bourges; mais plus grand qu'eux était ce Chalette, le vigoureux élève de Véronèse et de Caravage, qui décora de ses œuvres et de ses admirables portraits Toulouse, sa seconde patrie, et y fonda lui-même une école d'habiles artistes.

ticulièrement sympathique aux artistes descendus du nord. Élève du Flamand Stradan, il eut toujours de l'attache pour les peintres du nord; et, par exemple, grava plus tard de nombreuses compositions d'après le Flamand Otto Venius. Ce ne fut pas le seul maître de Deruet; on a dit aussi, mais sans détails, qu'il étudia sans doute à Rome, sous le Josépin, dont la réputation était grande en France, où il était venu sous Henri IV, et où plus tard le cardinal de Richelieu proposa à la reine-mère, de lui donner à peindre au Luxembourg la fameuse galerie, pour le même prix que *le sieur Rubens*, qui la peignait alors à Anvers.

Et même il nous est resté quelque chose de ce séjour de Deruet en Italie, car Thomassin, qui demeurait à Rome, y fit d'après lui, en 1616 et 1617, — Deruet avait alors vingt-huit ans, — deux planches dont nous allons parler. Comme ces dates ne peuvent être celles des premiers moments du séjour à Rome de notre Lorrain, peut-être son savoir y avait-il déjà acquis assez d'importance pour mériter d'être traduit par le burin; peut-être aussi le vieux Thomassin, qui donna des leçons à Callot et le chassa, dit-on, pour avoir fait la cour à sa jeune femme, et qui paraît avoir toujours été bienveillant pour ceux de ses compatriotes qui travaillaient en Italie, — témoin ses nombreuses pièces d'après Fréminet, — fut-il, dans le choix des compositions de Deruet, plus guidé par sa bienveillance que par l'estime publique qu'on pouvait faire des talents du jeune Lorrain.

Celle de ces estampes qui a été gravée en 1616, représente saint François de Paule servi par des anges; malheureusement nous ne l'avons point rencontrée (1). La seconde, faite

(1) Le catalogue Paignon-Dijonval la mentionne au n° 6419 sous le nom de sujet allégorique en l'honneur de saint François de Paule, avec la bonne date de 1616 ; in-folio en hauteur. Huber et Roost, qui en parlent avant lui (article de Deruet, VII, p. 148), donnent celle de 1649 ; ce peut être une

l'année suivante, énorme pièce en travers, composée de trois planches (L. 1 m. 120 mill., H. 505 mill.), représente le grand Concile des Juifs, avec le jugement sur la vie et sur la mort de Jésus-Christ. En voici le titre exact : *Concilium et sententia a perfidis Judæis in Jesum Nazarenum redemptorem mundi.* Au-dessus de la porte du fond, dont le linteau porte l'écusson armorié du personnage dont on va voir le nom, un cartel suspendu au mur offre l'inscription suivante : *Illmo et R^mo D. D. Fabritio Tit., S^ti Augustini, card^li Verallo protect. Hiberniæ Philippus Thomassinus D. D.* De ce premier cartel en pend un autre, sur lequel on lit : *Cum privilegio Summi Pontificis et superiorum licentia C. Deruet inuentor, Philippus Thomassinus sculpsit et excudit, Romæ,* 1617. Cette estampe doit être de la grandeur même de l'original, comme est la gravure de Pierre de Jode, d'après le Jugement dernier de Jean Cousin. La composition est assez singulière. A l'extrémité gauche, Caïphe est debout devant son trône; à la droite, Pilate est assis sur le sien; au milieu, un vieux greffier, assis à une table, finit d'écrire l'arrêt, qui est soigneusement gravé en latin; c'est entre ce greffier et Caïphe que deux bourreaux tiennent le Christ, déjà couronné d'épines, et le lient avec des cordes. En arrière de ce premier plan, sont assis les juges nombreux; ils offrent un coup d'œil bizarre, car ils tiennent tous un écriteau sur lequel se lit en latin leur nom et leur jugement individuel (1). Au milieu du fond de cette large

date nouvelle mise sur quelques éditions pour rajeunir la planche, mais il est plus simple de croire à une erreur typographique qui, comme toujours, a depuis été soigneusement répétée (Dictionnaire de Nagler. Munchen. 1836, t. III), et le sera probablement encore.

(1) Chaque écriteau a aussi un numéro qui répond à la traduction italienne gravée au bas de l'estampe ; l'arrêt se lit en italien sur une dalle aux pieds du Christ; ce soin de rendre cette estampe accessible à tout le monde montre qu'elle a été faite pour être surtout vendue comme gravure de piété.

salle, s'enfonce une galerie de huit pilastres, accouplés deux à deux, dont les arcades latérales sont remplies de soldats, tandis que le peuple, lointain et contenu, se presse à la porte du fond en disant aussi son jugement et en demandant que ce sang retombe sur sa tête. L'ensemble a de l'effet, mais Thomassin a gravé cette planche d'un burin tellement gros et rude, que, parmi ces figures nombreuses, à peine peut-on distinguer quelques têtes de juges d'un beau caractère et d'une forte expression. Il faut cependant remarquer encore les soldats, d'une assez bonne tournure, et les pages en toques à plumes qui ont une grâce toute féminine, à ce degré même qu'on prendrait pour l'un d'eux la femme de Pilate, si l'on ne lisait à côté d'elle : *Uxor ad Pilatum*, etc.

Un détail qu'il ne faut pas négliger ici, c'est qu'à notre Saint-Roch la chapelle du Calvaire conserve, non pas l'original de cette planche, mais un tableau qui en est une imitation immédiatement contemporaine, faite en France, car on lit au bas de la toile l'inscription : *Sentence ou arrest sanguinaire des Juifz contre Jésus Christ, le Sauveur du monde.* La composition offre quelques changements : ainsi, la galerie du fond a disparu, on ne retrouve plus la femme de Pilate, celui-ci est à l'extrémité gauche, la table du greffier est au bas des marches de son trône ; Caïphe est au milieu, et le Christ est assis à gauche, sur une sorte de billot. Mais la ressemblance de la disposition générale, que ne détruisent pas ces différences de détails, la manière identique dont les juges portent aussi ces singuliers écriteaux où leurs jugements sont inscrits (dans les deux, un juge porte le sien sur une sorte d'écran qu'il a dans la main ; les autres portent le leur sur leurs genoux ou le tiennent à terre), montrent que l'auteur de ce tableau a travaillé d'après Deruet. Le texte des jugements n'offre aussi que de très-légères variantes ; mais ce ne serait pas une raison suffisante pour établir une identité ; tous deux devaient les prendre aux mêmes sources. Le tableau est moins heureux que la gravure ; l'absence de la galerie du fond et de

l'air qu'elle apportait, l'alourdit singulièrement; mais les figures, campées avec moins de force, ont la même pesanteur que celles de la composition gravée d'après Deruet.

Deruet resta encore quelques années en Italie, et il était à Rome au commencement de 1621, puisque les lettres du roi, de la même année, disent qu'il avait été « gratifié par le pape » Paul V, du titre et de l'habit de chevalier de Portugal (1), » par bref du 3 janvier dernier. » Et sa fortune, qui était grande, comme on le verra, dut contribuer à lui faire conférer cette distinction.

C'est immédiatement après cet honneur qu'il quitta la ville éternelle, car il devait se trouver à Nancy le 12 mai 1621, puisque cette date est celle de ces lettres de noblesse, qui lui furent données par le duc Henri II (2) ; il y était déclaré noble

(1) Lettres de 1621 (Nobiliaire, page 192). Dom Pelletier, dans le second article, que, dans la lettre R (p. 722-3), il consacre à notre peintre, avait oublié le premier, et se trompe, quand il affirme que Deruet fut, après 1632, décoré de l'ordre du Christ par le roi de Portugal. L'ordre de Portugal et l'ordre du Christ sont une même chose, et ces lettres de 1621 prouvent évidemment qu'il lui fut donné par Paul V. On ne verrait d'ailleurs pas de raison à ce que Deruet eût été ainsi décoré par un roi de Portugal, à moins qu'on ne considérât comme tel Christophe, le fils du malheureux dom Antoine de Crato, dont les prétentions à la couronne n'étaient pas désavouées par la cour de France; il existe de lui un curieux portrait peint en 1632 par Daniel Dumonstier, et gravé deux fois, par Iaspar Isac et par Anna van Bouckel.

(2) Ces lettres sont indiquées dans l'article du Nobiliaire, p. 192-3, qui n'en donne que les considérants, c'est-à-dire l'origine noble de feu son père et sa nomination par Paul V ; elles figuraient au Trésor des Chartes des Ducs, au folio 167 du registre 1621 ; si elles existaient encore dans quelque dépôt de Nancy, il serait curieux de les publier intégralement. Je ferai remarquer que notre peintre y est appelé *Desruets*, et que dans le second article du Nobiliaire, il est encore appelé *Des Ruetz*, qui paraît bien être le vrai nom de sa famille, puisqu'il se trouve dans les pièces officielles. De la Fontaine, dans son Académie de la peinture (1679), le cite sous

avec permission de porter les armes de ses prédécesseurs. Les siennes sont d'azur, à la fasce d'argent, chargée d'une croix de Portugal de gueules vuidée d'argent, accompagnée en chef de trois coquilles d'or et en pointe d'un lion de même, et, pour cimier, un lion naissant d'or tenant la croix de l'écu. J'ai dit les siennes, car il est probable que cette croix de Portugal fut ajoutée par lui, lorsqu'il fut entré dans l'ordre du Christ (1).

Deruet se maria deux ans après son retour. En effet, le 1er juillet 1623 (2), il épousa Marie de Saulcourt, fille de Jean de Saulcourt, apothicaire de son altesse, reconnu noble quelques mois avant, par lettres du 15 février 1623, et de Claude Remelle (3), nourrice de la duchesse de Lorraine, c'est-à-dire de la princesse Nicole, qui était la fille du duc Henri II, et fut la femme de son successeur le duc Charles IV. Ainsi, la femme de Deruet était ou à peu près sœur de lait de la princesse Nicole ; on voit ainsi les liens de respectueuse affection qui pouvaient unir le peintre et la duchesse, et l'on comprendra mieux la valeur de l'hommage et du souvenir que plus tard il consacra noblement à l'infortune de sa souveraine.

J'ai dit que Deruet était riche, sans doute du fait de son père, et non du prix de son pinceau. A son retour en Lorraine, l'éclat de cette fortune et les relations familières

le nom de *Des Ruets*, et Pader (Songe énigmatique, p. 29. Toulouse, 1658, in-4°) sous celui de *Derruet*. On trouve quelquefois son nom imprimé *Dervet*, et il l'a lui-même écrit ainsi ; mais ce n'est que la confusion du *v* et de l'*u*.

(1) Le rôle du 20 avril 1621 s'était conservé, et nous indique la maison de Deruet à Nancy; elle était située rue des Comtes, dans la ville vieille.— Nous aurons souvent à citer l'*Histoire des villes vieille et neuve de Nancy*, par J. J. Lionnois, prêtre; il en existe deux éditions ; la seconde a été publiée à Nancy, de 1805 à 1811, en 3 vol. in-8°. C'est à celle-ci que nous renverrons.

(2) Nobiliaire, page 722.

(3) Dans l'article Saulcourt (Nobiliaire, p. 735) elle est appelée Gravelle.

qu'elle lui donnait, se joignirent à la considération que lui pouvaient avoir acquise ses récentes études d'Italie, pour en faire tout aussitôt le peintre en même temps que le favori de la cour de Lorraine, et Félibien nous a laissé sur ce point un curieux passage qu'il faut citer en entier :

« De Ruet, qui était nouvellement arrivé d'Italie, était un homme ambitieux et entreprenant, lequel ayant la faveur du prince de Falsebourg, fils naturel du duc Charles III, qui régnait alors, était aussi fort considéré du Duc. Il était fort riche et on l'a vu à Paris avec un train et un équipage de grand seigneur. Ses biens et sa faveur, le rendant considérable, le rendaient aussi plus hardi à user de son crédit, et vouloir s'attribuer une autorité souveraine sur tous ceux qui travaillaient pour les divertissements du Duc. »

Ce prince de Phaltzbourg (1), favori de Henri II, qui aimait et protégeait si efficacement notre peintre — on en verra de nouvelles preuves —, était Louis de Lorraine, fils naturel, non de Charles III, mais du cardinal de Lorraine, celui même, qui, aux états de Blois, partagea le sort du Balafré. Le duc Henri II voulut lui donner en mariage la princesse Nicole, sa fille, qui en eût été, dit-on, fort heureuse, et, comme le mariage n'eut pas lieu, le duc lui donna la principauté de Phaltzbourg, en le mariant à l'aînée des deux sœurs de celui qui fut Charles IV. Ce prince de Phaltzbourg trouvait sans doute dans Deruet, qui avait vu les magnificences des papes et des Médicis, un agréable compagnon de fêtes, un cavalier de bel air et de plaisant entretien, et qui valait autant par lui-même que par son crayon et son pinceau.

Du reste c'est à lui que Deruet dut de faire le plus important travail qu'il exécuta jamais, celui qui de son temps lui valut le plus de gloire, je veux dire les peintures de l'église des Carmes dans la ville neuve de Nancy, qui fut consacrée le 30 août 1622. C'est là qu'était Deruet; le plafond était

(1) Callot a gravé son portrait.

rempli de ses peintures, les chapelles de ses tableaux ; l'une de celles-ci devint plus tard la sienne et celle de sa famille. Malheureusement la révolution a détruit l'édifice, et rien ne nous en reste à présent que la description de l'abbé Lionnois, dans son Histoire de Nancy (II, 395-6). Elle est un peu longue et confuse, mais nous la donnerons en entier. Comme il avait vu ces peintures, il est impossible de rien substituer à ses paroles ; elles sont maintenant inestimables :

« Le plafond est remarquable par les tableaux qu'il renferme. Ils sont disposés dans la nef sur trois de largeur et » quatre de longueur. Le croison transversal, quoique plus » long (1), n'en contient néanmoins que trois, parce que celui » du milieu occupe toute la longueur de la nef, et six autres » remplissent le sanctuaire. Ils sont séparés les uns des autres » par de larges bordures de bois doré, et représentent les » principaux événements de la vie de la Sainte Vierge, savoir : » l'Annonciation, son Mariage, la Naissance de Jésus Christ, » l'Adoration des Mages, la Mort et la Sépulture de la Vierge » et son Assomption. Ce dernier tableau, qui est dans le mi- » lieu du croison et occupe toute la largeur de la nef, repré- » sente un ciel ouvert où s'élève la Sainte Vierge. Les apô- » tres placés sur une gallerie semblent l'inviter à venir à » eux. C'est le plus beau morceau de tout cet ouvrage de De- » ruet, qui l'a fait en 1626, par ordre et aux frais du prince » et de la princesse de Phaltzbourg, dont les figures, de gran- » deur naturelle, sont placées à genoux sur des coussins à » côté de l'Assomption, dans de moindres cadres. A côté » de chacun de ces tableaux sont, dans d'autres cadres, des » anges de grandeur naturelle portant divers instruments de » la passion ; le premier, d'un côté près de la porte, tient » le sabre auquel est attachée l'oreille de Malchus; le second,

(1) Le plan général de l'église était une croix sans collatéraux ; la nef était, de chaque côté, flanquée de trois chapelles séparées par un pilastre ionique, qui s'élevait avec son entablement jusqu'au plafonds.

» vis-à-vis, tient d'une main un roseau, et de l'autre la co-
» lonne surmontée d'un coq et à laquelle est attachée une
» verge; le troisième élève au-dessus de sa tête une couronne
» d'épines; à un des côtés de l'Adoration des mages, un qua-
» trième ange, chargé d'une échelle, porte encore le marteau
» et les tenailles, et de l'autre côté un cinquième ange tient
» de la main droite une lanterne, et de la gauche la pique
» et l'éponge. Le sixième, qui est entre les deux tableaux de
» la Mort et de la Sépulture de la Vierge, soutient d'une
» main la croix appuyée sur son épaule, et de l'autre il tient
» les trois cloux. Pour completter la partie du croison du
» côté de l'évangile, deux anges soutiennent la face de
» Notre Seigneur peinte sur un linceuil: et du côté de l'é-
» pître, deux autres portent sa robe de pourpre. Dans le
» sanctuaire, le premier tableau représente la Vierge cou-
» ronnée par les trois personnes de la Sainte Trinité; à
» droite, le prophète Elie est enlevé au ciel dans un char de
» feu ; à gauche, sainte Thérèse en extase, est soutenue par
» un ange qui lui perce le cœur d'une flèche; enfin les trois
» sujets du fonds contiennent des anges jouant de divers in-
» struments et célébrant le triomphe de Marie.

» On remarque que tous ces anges, qui forment autant de
» tableaux particuliers, sont représentés comme volants et
» placés dans les airs, et de plus qu'ils ont tous des visages,
» des bras et des pieds de jeunes filles, sans doute parce que
» Deruet a voulu leur donner la beauté la plus parfaite.
» Quoique ce bel ouvrage soit uniquement attribué à ce pein-
» tre, il est vrai néanmoins qu'il a été aidé par des Italiens
» qui passoient à Nancy; et on assure que les plus beaux
» morceaux, tels que sont les apôtres, ont été faits par eux. »

Chevrier ajoute quelque chose à cette description dans la seule et dédaigneuse phrase qu'il consacre à ce grand travail : « Nous n'avons de morceau connu de Ruet que l'église
» des Carmes de Nancy qu'il a peinte; ses desseins manquent
» de correction et ses tableaux pèchent par le coloris; il y a

» cependant en gros de la vérité dans l'expression et du goût » dans la draperie. » Quant à dom Calmet (Bib. Lorr. col. 325), il insiste sur ces Italiens, que Deruet avait peut-être connus dans leur pays. En donnant aussi la date de 1626, il ajoute que Deruet « fut aidé par des peintres italiens très-habiles, » qui peignirent les apôtres qui sont dans le milieu du pla- » fond. Ces Italiens restèrent peu de temps à Nancy; mais » ce qu'on y voit de plus beau dans ce plafond est de leurs » mains. » Ils ne furent du reste pas les seuls qui aidèrent Deruet. Baldinucci nous apprend que le grand Lorrain Claude Gelée y travailla sous lui, et nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter le passage consacré par lui à cet épisode de la vie du grand artiste. (Notizie dei professori, 4e décade de la 1re partie du dix-septième siècle, 1630-40; édition de Florence 1767-74, t. XVII; p. 5-6.)

« Claude Lorrain demeura avec Tassi jusqu'à la fin d'avril » 1625; alors il partit, passa par la sainte case de Lorette, » Venise, la Bavière, et gagna son lieu de naissance, et, » après y avoir donné quelque soin à ses affaires, il s'en » vint à Nancy. Il avait alors dans cette ville un sien parent » qui l'accueillit avec amitié et le mit en rapport avec un » certain Charles Dervenr (sic), Lorrain, peintre de ce duc, » et chevalier de Portugal; celui-ci le retint près de lui » par la promesse de l'employer dans les figures (1). Une » année ne s'était pas encore passée, qu'on chargea l'artiste » de peindre la voûte de l'église des Carmes, et le princi-

(1) *Essercitarlo nelle figure*, dit le texte. Ce passage est très-important, et porte le dernier coup à cette opinion vulgaire que Claude Lorrain n'était pas capable de peindre les figures de ses paysages. Si Claude est attiré par l'espoir de faire, non pas des figurines, mais de grandes figures d'histoire, c'est, peut-on croire, qu'il voulait se perfectionner; mais, puisque Deruet lui promet de l'employer, c'est aussi qu'il y avait déjà une certaine habileté. Même sans ce témoignage, il est impossible d'accepter qu'une autre main ait pu poser en pleine lumière ces personnages si harmonieux avec elle. Conte ridicule qu'il faudrait laisser avec l'avarice de Rembrandt, la mort de

» pal travail, auquel se livra Claude pendant une année et » plus, fut de peindre toute l'architecture de cet ouvrage. » J'ai traduit textuellement ce passage, parce qu'il montre que Claude Gelée resta deux ans sous Deruet, et j'abrège la suite. L'accident d'un ouvrier doreur qui travaillait près de lui, et qu'il eut le bonheur de sauver, contribua peut-être à le détourner de travailler sur un échafaud ; mais surtout « il » se fatigua de la besogne qu'il faisait à Nancy avec son » maître, et résolut de retourner en Italie. » C'est alors qu'il passa par Lyon et Marseille, où il rencontra les trois Errard, et ils arrivèrent ensemble à Rome, le jour de Saint Luc 1627.

Outre les peintures de cette voûte, Deruet avait encore peint de nombreux tableaux pour les chapelles de la nef, et je les réunis ici en les extrayant de la description générale de l'abbé Lionnois. Dans la troisième chapelle à gauche, où fut enterré M. de Haraucourt, le tableau de l'autel, dont les sculptures étaient de Simon Drouyn, était de Deruet ; il représentait l'enlèvement du prophète Élie, et était orné d'une bordure assez large de pierre blanche sur laquelle étaient sculptés les principaux événements de la vie de ce prophète. Dans la seconde chapelle de droite, Deruet peignit une Notre-Dame du mont Carmel, à qui elle était alors consacrée ; du temps de Lionnois, ce morceau avait été remplacé par un saint Jean de la Croix, peint par Charles, et mis au-dessus du tambour ou brise-vent de la porte. C'est probablement (1) cette chapelle qui contenait le saint Charles que M. Rousseau, conseiller du duc Charles IV, fit peindre par Deruet, pour remplacer un grand tableau de la Peste de Milan, qu'il avait rapporté de Milan même, et qui se trouva trop grand.

Léonard dans les bras de François Ier, les noms de Caïn et d'Abel, incessamment redits à propos du tableau de Prud'hon, alors que le meurtrier tient un poignard et la bourse qu'il a volée, avec tant d'autres choses, qui ont vraiment l'air d'être d'autant plus répétées qu'elles sont plus fausses.

(1) Je dis probablement, parce que la description du digne prêtre est en-

Enfin, la première chapelle de droite était celle de Deruet, qui la fit construire et orner à ses frais, et y fut enterré avec sa femme. « L'acte de la cession qui lui en a été faite (je » copie encore l'abbé Lionnois) est du 14 mai 1632. Elle est » dédiée à saint Nicolas et à saint Claude, qui sont peints » dans ce tableau (sic) à côté d'un ange qui tient le fils de » Deruet, qui le voue à la Vierge qui est dans la nue (1).

» A côté de l'autel est une grande épitaphe au haut de la» quelle est, dans un cadre ovale, une table de marbre noir » sur laquelle sont peints Claude Deruet et sa femme. On » assure que c'est l'ouvrage de son pinceau (2). Il a une » belle phisionomie, la tête nue, les cheveux longs, presque » blancs et flottant sur les épaules; un collet fort large orne » son col; sur sa poitrine est l'ordre du Christ, dont la croix » paraît au côté gauche, et le manteau sur ses épaules. Il a » les mains jointes et laisse apercevoir une partie de son » épée. Sa femme, encore jeune, est habillée en religieuse, » ayant un grand voile noir qui lui couvre le front, un large » collet qui cache ses épaules, une robe noire sans man» chettes ni autre ornement. Deux petits génies, qui pleurent

core plus confuse qu'à l'ordinaire. Du temps de Lionnois, ce tableau était dans la nouvelle chapelle de N.-D. du Mont-Carmel, qui était la troisième à droite, et avait été rebâtie en 1669.

(1) Saint Nicolas doit avoir été choisi par Deruet comme patron du seul fils qu'il eut conservé ; ce fils s'appelait Charles-Nicolas (Nobiliaire, 723), et c'est sans doute lui que son père avait représenté dans ce tableau.

(2) L'abbé Lionnois (p. 389) en voit la preuve dans ces mots de l'épitaphe : *Hoc sibi sepulcrum spirans finxit.* Elle serait beaucoup plutôt dans ceux-ci : *Equestrem crucem, penicillis oleatis ne deficeret, suo inscripsit pallio.* Il est très-probable que ces portraits sont son œuvre. Je rappellerai à ce propos qu'à cette même époque, un artiste nommé Michebasne peignit sur marbre noir beaucoup de portraits funéraires dans les églises de Nancy ; le tombeau de Callot en avait un de sa main ; ce fut la seule chose qu'on en conserva, lors de la reconstruction du cloître des Cordeliers (Lionnois, I. 136). Il nous en reste une gravure dans la suite d'Odieuvre.

» et éteignent un flambeau, garnissent les côtés de ce ta-
» bleau, (qui est ?) dans un cadre de pierre, aux extrémités
» duquel sont les deux écus de Ruet et de Saulcourt. »

Je reprends maintenant la suite chronologique des faits de laquelle je me suis un instant départi. En effet, si la voûte fut peinte en 1626, le tableau d'Élie le fut vers 1631, puisque le marché de la veuve de M. de Haraucourt avec Simon Drouyn est du 14 octobre 1631, et les peintures de la chapelle de Deruet sont nécessairement postérieures au mois de mai 1632 (1). Mais nous n'avons pas cru devoir séparer ce qu'un seul endroit réunissait.

Au commencement de l'année qui suivit celle où Deruet peignit la voûte de cette église des Carmes, c'est-à-dire en 1627, le nouveau duc donna, dans la rue Neuve, un carrousel, qu'on appela le combat à la barrière, et notre peintre en fut naturellement le principal ordonnateur. Alors la cour de Lorraine rivalisait presque avec celle de Florence pour son amour des cérémonies et des fêtes, et des artistes comme Callot, Deruet, Henriet et les autres servaient trop bien, si même ils ne l'éveillaient pas, le génie capricieux et fastueux de leurs ducs, pour que ces pompes ne fussent fréquentes. Cette fête est une des circonstances les plus connues de la vie de Deruet, parce qu'il s'y trouve en rivalité avec Callot.

Charles IV, qui était alors sur le trône depuis trois ans, avait connu Callot en Italie et l'avait même ramené avec lui en Lorraine, où il l'avait recommandé au duc Henri, qui régnait encore quand il revint. Il avait vu Callot diriger à Florence les admirables fêtes du grand-duc; il l'avait vu, dépassant Canta Gallina et Parigi, avoir le renom du plus

(1) Surtout peut-être les portraits; l'épitaphe dit que le manteau porte les deux croix du Christ et de Saint-Michel; on peut supposer que Deruet n'eut cette dernière qu'en 1634; les portraits seraient donc encore postérieurs.

habile dessinateur de fêtes qui fût en Italie ; il avait vu la supériorité avec laquelle il avait gravé toutes ces merveilles qu'il avait conduites, et, donnant lui-même un carrousel, il tint à ce que Callot le dessinât et le gravât. Deruet eut beau réclamer hautement son droit à donner les dessins d'après lesquels Callot travaillerait ; celui-ci, fort de la légitime conscience de son talent, fort aussi de l'appui du duc, témoin de sa gloire à Florence, ne voulut rien faire que de son invention. Ils eurent de grandes contestations, dit Felibien ; mais enfin il fallut que Deruet cédât à Callot, qui demeura le maître des dessins et de la gravure de toutes ces sortes d'ouvrages qu'il fit pour le duc de Lorraine.

Il n'y a rien là que de simple, et Felibien raconte le fait simplement, bien qu'il perce dans tout ce qu'il dit de Deruet une certaine aigreur contre sa richesse (1) et sa haute condition. Dom Calmet reproduit le fait sans le grossir ni le dénaturer ; mais depuis, et pour exalter Callot, on a donné à cette querelle un caractère tout à fait acerbe ; on a, par amour du contraste et pour servir une cause qui n'avait pas besoin de pareils moyens, mis Deruet presque dans la boue pour faire honneur à Callot. Le portrait que celui-ci, en 1632, a gravé de notre peintre, en se disant *son fidelle amy*, serait déjà une réponse péremptoire. Mais il existe quelque chose de plus décisif, des paroles de Callot lui-même, qui sont un gracieux éloge de l'habile peintre par le grand graveur ; il y indique, galamment et sans la moindre apparence d'aigreur, quel fut, dans les apprêts de cette fête, le partage amiable de leurs travaux. Les prétentions de Deruet n'avaient d'ailleurs

(1) L'abbé Bexon, qui, dans le premier et unique volume publié de son Histoire de Lorraine (in-8, 1777), consacre (p. 273) une dixaine de lignes à Deruet, dit même que, « comme le Guide, il ne travaillait qu'en appareil » et environné d'un certain faste. » Je ne connais pas de témoignage ancien sur ce point, et l'assertion de l'abbé Bexon doit n'être qu'une broderie.

rien qui dépassât les bornes d'un orgueil assez fondé. Les quatre tableaux du musée d'Orléans, dont nous parlerons, montrent que Deruet était tout à fait capable de dessiner et de peindre toutes les têtes de la cour de Lorraine, après en avoir inventé et dirigé les machines.

Ces paroles de Callot se trouvent dans l'ouvrage même qu'il consacre à cette fête et qui parut dans l'année ; en voici le titre : « *Combat à la Barrière, faict en cour de Lorraine le* » 14 *febvrier en l'année présente* 1627, *représenté par les discours* » *et poésie de sieur Henry Humbert, enrichy des figures du sieur* » *Jacques Callot et par luy-mesme dedié a madame la duchesse de* » *Chevreuse, à Nancy, par Sebastien Philippe, imprimeur de son* » *Altesse*, 1627. » Cet Henri Humbert, qui était probablement de la famille des sculpteurs Gaspard et Louis Humbert — qui, au commencement du dix-huitième siècle, naquirent l'un à Toul, l'autre à Bar-le-Duc —, décrit en effet en prose très-enflée, entrecoupée de madrigaux et de strophes pointues, les costumes, les qualités, les harnois et les entrées de chaque dame, seigneur, page, maréchal de camp, tenant ou assaillant, comme aussi l'ordonnance de tous les détails de la cérémonie. Mais Callot a écrit en style precieux, vraiment digne d'un bel esprit italianisé de ce temps-là, la dédicace à madame de Cheuvreuse ; nous n'en citons que le commencement :

« Madame,

» Cette royale maison, à qui monseigneur votre mary doibt la gloire de son sang, a de tout temps accoustumé de passer les heures du loisir en des exercices que la Vertu ne peut désadvouer. C'est pourquoy son Altesse, continuant les louables coustumes de celles de ses ancestres, a voulu, par sa propre personne, en l'année présente, soubs des feintes utiles animer les images de la vérité. A cet effect, m'ayant honoré, par ses commandements, du soing des machines, avec le Sieur de Ruet, de qui le pinceau, par son rare artifice, donne chaque jour des leçons au naturel ; elles n'ont

pas été trouvées du tout différentes de ses intentions. Mais, afin que ses gestes héroiques, qui seront à jamais présents à ceux qui les ont admirés, puissent approcher le sens des plus éloignez, je tasche d'en faire vivre les figures par mes crayons, en recherchant pour elles le jour de celle qui le donne, etc. »

Il existe même une gravure faite par Deruet au milieu de ces circonstances; c'est certainement alors qu'il a dû graver, soit comme échantillon de ce qu'il pouvait faire, soit même comme commencement de l'œuvre dont il comptait être chargé, la pièce de la Carrière vue en élévation. Nous n'avons pas eu le bonheur de la rencontrer, et le Cabinet des estampes ne la possède pas. M. de Beaupré, en décrivant (1) le Triomphe de Charles IV, livre dont nous parlerons plus tard, et auquel elle est ordinairement jointe (ce qui prouve que, à ce moment, c'est-à-dire en 1664, la planche existait encore), dit qu'elle a moins d'esprit que celle de Callot, mais plus d'exactitude, et que, dans sa naïveté, et par là même, elle a bien plus d'importance comme document historique. Durival (t. II, p. 9) ajoute qu'au commencement du dix-huitième siècle, la Carrière était encore comme du temps de Deruet et de Callot. Voici la description qu'en donne M. Robert-Dumesnil dans l'article qu'il a consacré à Deruet. (Le Peintre Graveur Français, t. V, p. 72-7.) Elle y porte le numéro 3.

« Cette vue est prise à vol d'oiseau en travers de l'estampe, au fond de laquelle est la face des bâtiments régnant d'un côté de cette rue, le bas offrant le derrière de l'autre ligne des bâtiments. Au centre, dans la rue proprement, se célèbre un tournoi. Le haut est orné d'une guirlande de fruits embrassant la largeur de l'estampe et surmontée des armoiries

(1) *Recherches sur les commencements et les progrès de l'imprimerie en Lorraine*, in-8. Nancy, 1845, p. 469-75.

de la maison de Lorraine. Dans deux tablettes pratiquées au-dessous, de chaque côté se lisent trois par trois les vers ci-après :

Souuent en ces aymables lieux
des Héros et des Demy-Dieux
disputent l'honneur de la lice —
Et font Voir hautement par leur Employ guerrier
que si Mars faisoit LExercice,
il ne paroîtroit pas plus galant ny plus fier.

Dans un cartouche au milieu du bas, environné de trophées d'armes, on lit : LA CARRIÈRE ou RVE NEVVE *où se font Les Combats de Barrière. Courses de Bague. Ioustes. Tournois. etc.*, et en dehors à gauche : *C. Deruet. F.* L. 373 mill H. 277. »

Cette pièce de la Carrière n'est pas la première que Deruet ait gravée ; le portrait équestre de Charles IV, dont la première date n'est pas certaine, lui doit être antérieur. C'est une œuvre sur laquelle on a dit des choses bien différentes, et, je crois, bien peu fondées ; bien que nous n'en ayons pu voir tous les états — et peu de planches en ont autant —, nous allons essayer d'être plus exacts que ceux qui en ont parlé avant nous. (Elle a de largeur 468 mill. et de hauteur 350 mill.)

Le nouveau duc, très-jeune et tête nue, monté sur un énorme cheval et galopant de gauche à droite, se dessine tout entier sur le ciel ; il a une cuirasse et une écharpe ; ses cuisses et ses bras sont armés, et il tient de la main droite un bâton de commandement ; entre les jambes de sa monture on voit le profil lointain de Nancy, qui, bien qu'un peu maigre par endroits et sans vivacité d'effet, est buriné avec assez de finesse, de netteté et d'esprit pour qu'on lui ait souvent fait l'honneur de l'attribuer à Callot. Quant à moi, je le crois de Deruet. Ce qu'il y a de plus adroit et de plus fort dans ce fonds, ce sont les imperceptibles cavaliers qui courent ou qui partent ; mais, si l'on regarde avec soin les troupes qui, dans

un plan de bataille gravé par Deruet, s'avancent au fonds et sont d'une dimension analogue, on retrouvera les mêmes mouvements, les mêmes poses et le même faire; les dernières ondulations des terrains de l'horizon ont les mêmes tailles que la spirituelle colline qui est à gauche dans ce portrait de Charles IV. Enfin, le milieu du bas est occupé par un amas d'armes qui accompagnent l'écusson de Lorraine, surmonté de la couronne ducale (un des canons de gauche porte la signature Cl. *de Deruet fecit*) (1), tandis que sur les deux côtés on lit ces quatre vers :

Le Jourdein vit fleurir sur le bort de son onde
les palmes a foison de tes braves ayeux
le Ciel a reservé a ton bras glorieux
Celle' qu'on doit porter ayant vaincu le monde (2)

Voilà l'état originaire de la planche; il est à l'eau forte pure et très-agréable. Voyons maintenant quels changements elle a éprouvés. Et d'abord, Deruet, sans rien toucher encore au cavalier, commença par ajouter un palmier à la

(1) M. Robert Duménil signale un état antérieur qui ne différerait de celui-ci que par l'absence de la particule *de* avant *Deruet.*

(2) M. Robert Duménil, qui donne le fonds à Callot, lui attribue même la composition et la gravure de ces vers. Nous ne pouvons être de cet avis. Si le fonds était de Callot, — et il serait toujours singulier qu'il eût ainsi consenti à faire dans une estampe une partie aussi peu importante que ces vers et même ce fonds, — il aurait bien autrement de piquant et de couleur, et, l'absence de ces qualités, jointe à la ressemblance du faire avec celui des fonds du plan de bataille, m'empèche de croire qu'il soit d'une autre main que de celle de Deruet. Le catalogue de Callot, donné dans Dom Calmet, dit que c'est une planche de Callot, retouchée et perdue par Deruet, qu'il traite de méchant graveur ; M. Robert Duménil nous paraît aussi bien sévère pour un homme dont toutes les planches ont passé pour être de Callot, et dans une desquelles lui-même donne au grand Callot ce qui est à Deruet.

gauche de la gravure : c'est au moins ce qu'il faut conclure de la description du rédacteur du catalogue Paignon-Dijonval (n° 5963, 2me partie, p. 208). L'épreuve de ce cabinet, qui a dû passer en Angleterre, était sur satin vert, et l'état doit être rare, car ce palmier ne faisait qu'ouvrir une série de modifications bien plus importantes ; leur présence constitue l'état ordinaire, le troisième de M. Robert-Dumesnil et le quatrième de notre description.

Ainsi, du nuage qui surmonte ici le palmier de gauche, sort le buste d'un petit génie ailé, tenant un casque ceint de laurier ; à droite l'inscription CHARLES IIII, DVC DE LORRAINE ET DE BAR, qui, dans l'état précédent, avait le ciel comme fonds, a été entourée d'une banderole. Mais ces changements ne sont rien auprès de ceux de la figure. Les cheveux sont autres et les traits eux-mêmes ; tout à l'heure, ces derniers étaient tout jeunes et d'un air un peu naïf ; ils ont ici quelques années de plus ; les moustaches sont plus marquées, et l'ensemble de la tête a bien autrement d'élégance guerrière et de courage ; la fraise est remplacée par une collerette ; la pièce de la cuirasse d'où sort le bras a été figurée en muffle de bête ; la cuirasse elle-même est moins longue, et la sorte de demie-cotte de fer, qui couvre les reins, est aussi plus courte et laisse plus voir le vêtement de dessous ; en outre, le mouvement de la main droite n'est plus le même : elle ne tient plus un bâton de commandement, mais une masse d'armes à pointes. Le cheval offre aussi quelques changements : les plumes de sa tête ont disparu, sa longue queue est plus fournie et se trouve, à sa naissance, enfermée dans un ornement, duquel elle tombe, comme la houppe d'un gland. Enfin, au bas de l'inscription on a ajouté la date 1628 (1). On voit que ceux qui ont attribué à Sebastien Leclerc une

(1) Paignon-Dijonval (n° 5962) avait de cet etat deux exemplaires en contre-épreuve ; cela ressort de la description où l'on observe que toute l'écriture de la pièce est à rebours, et où tout ce qui est à gauche est indi-

part quelconque dans cette pièce, parce qu'elle a été jointe au Triomphe de Charles IV, publié en 1664, sont loin de la vérité, et que ces retouches sont bien antérieures à l'époque où il parut. D'ailleurs, pour quiconque a étudié Deruet, celles-ci ne peuvent avoir été faites par un autre que par lui ; en effet, le palmier est un arbre qu'il a mis dans presque toutes ses compositions allégoriques ; le gros enfant dans le nuage a tout le caractère des siens ; le casque qu'il tient est ceint de laurier, exactement comme celui que porte Charles IV dans le plan de bataille indiqué plus haut ; cette queue, arrangée, si je puis dire, en forme de houppe de gland, se retrouve à d'autres chevaux de Deruet : c'est du pur Louis XIII, et jamais, sous Louis XIV, pareille idée ne serait venue. Ainsi, le premier état de cette planche peut être reporté à 1624 ; elle aura été faite pour l'avénement de Charles IV ; c'est en effet le 31 juillet qu'il succéda à Henri II ; il avait alors vingt et un ans, et la tête de la planche est plutôt plus jeune. Quatre ans après, et pour un motif que nous ignorons, Deruet a voulu que sa planche devînt le Charles IV tel qu'il était en 1628 ; le duc avait alors vingt-cinq ans, et la tête de l'état avec tous les changements n'a que cet âge. Si la planche avait été retouchée en 1664, époque à laquelle le duc en avait soixante et un, il eût été absurde d'ajouter à la première tête quelques années seulement. Comme la planche existait encore, on l'a jointe telle qu'elle était ; mais Leclerc n'y est pour rien, pas plus, à mon avis, qu'autrefois Callot (1).

qué comme étant à droite. Ce sont bien ceux-là qui sont en contre-partie, et non, comme dit par inadvertance le rédacteur du Catalogue, le n° 5963, dont on vient de parler, qui est l'état antérieur dans le vrai sens.

(1) Il est incroyable de voir les différentes opinions émises à propos de cette pièce. Le Catalogue donné par dom Calmet, dans l'article de Callot (Bibliothèque lorraine, p. 208), — il avait été fait sur le bel œuvre que possédait alors M. Barbe, — parle ainsi de ce portrait : « Deruet a défiguré cette planche (de Callot) pour la faire servir à ses carrou-

Il existe encore une troisième pièce de Deruet ; c'est une bataille de Charles IV, représentée en perspective, comme la curieuse suite des batailles que le cardinal de Richelieu avait fait faire pour son château de Poitou, et que Versailles a recueillie, ou comme sont, de nos jours, les tableaux stratégiques de Siméon Fort. Au bas et au milieu de la planche, qui a 482 millim. de largeur sur 364 de hauteur, un cartouche bizarre et malheureusement vide est surmonté de la croix de Lorraine couronnée, passée dans deux C enlacés en sens contraire et accompagnés, au-dessous, du nombre IIII; la partie qui est à droite de cet écusson est occupée par des armes répandues à terre; celle qui est à gauche, par des morts et des mourants; c'est là que, sur le cadavre gisant d'un cheval, se dresse le cheval du duc, caparaçonné d'une peau de lion et

sels, gravés par Leclerc. » Il n'a pas remarqué que les retouches sont de 1628, et que d'ailleurs Deruet était mort, quand Leclerc gravait ce qu'on appelle ici *ses carrousels* ; enfin l'article de Heineken (t. VI, p. 521) est un amas d'inexactitudes et d'impossibilités ; je le cite en entier avec quelques notes entre parenthèses ; c'est le nº 1 des pièces douteuses attribuées à Callot : « Le portrait de Charles IV à cheval... Il y a au bas des vers gravés à rebours : le Jourdain (*c'est donc une contre-épreuve* ; *la suite montre qu'elle a l'ange et la banderolle, mais ne disant pas que Charles IV y soit changé, il ferait croire à un nouvel état qui serait entre notre* 3e *et notre* 4e). Il s'est élevé de grandes contestations sur cette pièce. Florent le Comte la donne à Callot. Cependant celle qui est dans l'œuvre du cabinet du roi de France est bien différente de la présente. Elle est sans l'ange dans le haut et sans banderolle (*celle-ci aurait donc le palmier; ce serait donc notre troisième état*). Il y a une aigrette sur la tête du cheval, et on voit gravé le nom de *C. Deruet fecit* sur un des canons qui servent de trophées au bas de la planche, à main droite, et sur un autre canon le nom de J. Callot est écrit à la main, etc. (*l'etc. est de Heinecken*; *j'ai en vain cherché cette épreuve facilement, reconnaissable à ce nom de Callot écrit à la main; elle manque à l'œuvre actuel du cabinet des Estampes.*) Cette estampe fait partie du livre : le Triomphe... Quoique gravée par Deruet, la petite vue de Nancy et les autres lointains sont probablement de Sebastien Leclerc (*on a vu ce qu'il fallait penser de*

ayant encore à la queue le même ornement; le cavalier, la tête coiffée d'un casque ceint de lauriers, est vêtu à la romaine et brandit une épée de son bras nu. Au delà de ce premier plan s'étend la vue perspective : l'état-major paraît être sur un tertre qui touche à l'écusson, et plus loin se voit la bataille. Les deux camps, une ville, certains accidents de terrains, les corps de troupes, sont marqués de lettres de renvois et de chiffres; ceux-ci n'ont pas leur légende sur la planche même, et donnent, par suite, à supposer, bien qu'elle n'ait pas de numéro, comme en ont en général les gravures de livres, qu'elle a pu être accompagnée d'un texte et faire partie d'un ouvrage que nous avons vainement cherché et qui peut-être n'a jamais existé qu'en projet; d'ailleurs, l'écusson

cette sotte supposition, qu'il faut considérer comme une inadvertance. Leclerc, qui est né en 1637, les aurait gravés neuf ans avant sa naissance, puisqu'ils se trouvent déjà sur un état antérieur à celui daté de 1628! Huber et Roost, qui attribuent l'invention de la pièce à Callot, donnent cette vue de Nancy à J. Clerc, c'est-à-dire Jean Leclerc, ce qui, pour n'être pas plus vrai, n'est du moins pas impossible). Outre ces deux portraits (*il n'y en a pas deux, ce ne sont que deux états*), il s'en trouve un troisième (*ce n'est qu'un état, notre quatrième, comme on va voir*), de la même grandeur et de la même composition que la première. On y trouve aussi le nom de Deruet, mais le portrait de Charles IV est plus âgé et différemment exécuté. Il y a aussi d'autres vers. (*Je supposerais volontiers que ceci est une erreur, et que Heinecken a pris pour d'autres vers les mêmes vers dans le vrai sens, tandis que, dans les deux premières, ils étaient à rebours; cependant il cite le premier mot de ceux-ci. Peut-être l'état, qui se trouve dans ce Triomphe de Charles IV malheureusement introuvable à Paris, est-il encore différent? Si ce n'est pas un oubli de M. de Beaupré, la signature en aurait au moins disparu, car il ne l'indique pas pour ce portrait et l'indique pour la Carrière.*) On prétend que Sébastien Leclerc a gravé ce portrait d'après Callot. (*Ainsi tout cela suppose trois portraits, un de Deruet, que Séb. Leclerc avait retouché, un de Callot, et un de Leclerc! Après tout ce que nous avons dit, il est vraiment inutile de rappeler encore que ce ne sont que des états d'une même planche.*) — Voir la note à la fin du volume.

vide pourrait recevoir cette légende, et peut-être existe-t-il un état où il soit rempli. M. Robert-Dumesnil suppose après d'autres que c'est la bataille de Nordlingue. On serait en Lorraine mieux à même de le décider. J'ajouterai, d'après lui, car la signature a été coupée à l'exemplaire du cabinet des estampes, qu'on lit tout en bas, à gauche, le nom CD *Deruet fecit.* Enfin, dans le coin supérieur, du même côté, et par suite, audessus de Charles IV, une Renommée, assise sur les nuages, tient de la main droite les armes de Lorraine et va, de la gauche, mettre à sa bouche sa longue trompette. C'est une figure mythologique fort inférieure à la Vénus que nous trouverons dans le tableau de Versailles. Quant à la planche, elle est, dans son ensemble, moins heureuse et plus lourde que le portrait; les fonds, dont j'ai dit la ressemblance avec ceux de celui-ci, sont la partie la meilleure et ne peuvent être ici contestés à Deruet; le passage gradué entre les premiers plans et les derniers, les dégradations successives des objets et des terrains, montrent qu'une seule main a fait toute la planche; il serait inadmissible d'en faire deux parts, les fonds et les devants, car on ne saurait en marquer la distinction.

Pour n'avoir plus à revenir sur Deruet comme graveur, je parlerai encore de deux planches que nous n'avons malheureusement pas vues. L'une est une vue du palais ducal, non signée, que M. de Beaupré dit se trouver jointe au Triomphe de Charles IV, avec le portrait et la Carrière. Comme on y a mis celles-ci, qui n'avaient pourtant pas de rapport direct avec le sujet du volume, par piété, si je puis dire, et pour réunir des œuvres de Deruet, je ne vois pas pourquoi on aurait pensé à y mettre celle-ci, si elle n'était pas aussi de lui. L'autre est une Pallas à cheval, qu'ont possédée Quentin de Lorangère et Paignon Dijonval, et qu'Heinecken a indiquée (n° 14 des pièces douteuses attribuées à Callot, VI, 523). S'il ne disait que la pièce est *de moyenne grandeur en hauteur* (il est vrai que le catalogue Paignon dit aussi le portrait de

Charles IV en hauteur), l'indication, qu'elle tient de la main droite une massue d'armes à pointes, ferait presque penser qu'il y a ici, avec le portrait de Charles IV, une confusion, dont il est impossible de se rendre compte dans l'absence de la pièce. Si Heinecken l'a vue lui-même, elle ne serait pas signée, car il ajoute : « Les connaisseurs l'attribuent plutôt à Cl. Deruet, qui l'aurait gravée d'après Callot. » Toujours cette rage de mettre partout Callot à la place de Deruet.

Ces longs détails nous ont mis fort loin de la soi-disant querelle de Callot avec notre peintre; on se rappelle les paroles de la préface écrite par Callot au moment même; quelques années plus tard, et après être venu à Paris travailler pour le roi de France, Callot, revenu à Nancy, grava en 1632 le portrait de Deruet. Le père Husson, qui, dans une note de son éloge historique de Callot (Bruxelles, 1766, p. 56 et 199), a romancé au plus haut point la contestation des deux peintres, est vraiment curieux à entendre sur ce portrait, et son pathos dithyrambique a dû avoir un grand succès. Après avoir parlé des intrigues de Pradon contre Racine, il continue avec des redoublements d'éloquence : « Deruet, opulent et fastueux, veut être encore un grand maître vainqueur de Callot; l'arrogant orgueil méprise la simplicité du génie timide... Callot triomphe, mais son ennemi confondu ne se rend pas. Il a recours aux injures (l'imagination est forte), retranchements ordinaires d'une âme basse. Voici la noble vengeance ou plutôt le nouveau triomphe de Callot! Il grava le portrait en pied de ce Deruet, et envoie à son ennemi ce glorieux témoignage du plus généreux des cœurs... Générosité de ce grand cœur, que la nation lorraine doit toujours se rappeler avec autant d'admiration que de reconnaissance!

Passion des grands cœurs!
Amour de la patrie! »

Tout cela n'est-il pas bien trouvé? Le digne cordelier n'était pas fâché de faire de l'éloquence; une fois l'occasion ouverte,

il s'est fouetté l'esprit et grisé de son enthousiasme; il n'aurait certes pas voulu être à la place de ce misérable Deruet, et peut-être même a-t-il eu quelque pitié de ce pauvre homme si bien foudroyé par lui : c'est la phrase qui l'a perdu; elle en a perdu bien d'autres. Ce portrait de Callot, et j'en suis fort aise, n'a rien d'aussi héroïque; ce n'est ni une vengeance, ni même une réconciliation, c'est tout simplement le délicat témoignage d'une amitié ancienne, qui n'avait aucun besoin d'être reprise, puisqu'elle n'avait pas été brisée (1).

Tout le monde en connaît la gravure; mais, ce qu'on ne sait pas, c'est que le dessin original existe encore dans un admirable volume de la collection du Louvre, qui provient du cabinet Mariette (il est mentionné dans le catalogue de Basan), et contient cent cinquante-six dessins de Callot. Celui par lequel s'ouvre le volume, est ce portrait de Claude Deruet avec son fils. Ce dessin, parfaitement conforme à l'estampe, est exécuté de cette manière si large à laquelle on peut reconnaître les vrais dessins de Callot. D'abord esquissé au crayon, il a été repassé à la plume d'une manière très-accentuée, puis lavé, dans la partie des ombres, à grands coups de pinceau. Les traits de la tête sont seuls étudiés avec une plume plus patiente. L'eau-forte, d'ailleurs, a suffisamment fait connaître cette figure. — Claude Deruet, debout sous un portique, tient son chapeau de sa main droite appuyée sur son épée. Le bras et la main gauche sont gracieusement étendus, et semblent montrer son jeune fils. Celui-ci, debout à sa gauche (la planche, gravée dans le sens du dessin, est venue en sens contraire), porte sur l'épaule droite un petit mousquet, et s'appuie de la main gauche sur la fourche de son arme. Au-dessus de la tête de Deruet est l'écusson de ses armes, auquel se rattachent deux rideaux, relevés aux deux angles supérieurs de la feuille. La tête de Deruet est agréable

(1) On nous fait remarquer que déjà M. Des Marets, dans son Eloge de Callot (Nancy, 1828, in-8 de 75 pages), a fait justice de ce conte (p. 25-8).

et déliée ; il n'est pas sans quelque ressemblance pour la fermeté des traits, du nez et des yeux, avec celle de Callot lui-même. Il a, comme lui, la moustache relevée et la barbe en pointe. Sa chevelure bouclée voltige sur son épaule gauche. Il est en grand costume de gentilhomme, l'épée au côté, bien campé sur ses larges bottes. La figure de l'enfant, mignonne et maligne, coiffée d'une toque à plumes, et coquettement balafrée par l'ombre de cette toque, n'est, pour bien dire, qu'indiquée, mais avec une grâce très-spirituelle. Dans le fonds, on aperçoit les palais et les rues de Nancy très-légèrement griffonnés à la plume. On voit dans l'estampe une maison en dehors des remparts, et, au pied de ceux-ci, des cavaliers, des hommes d'armes et des carrosses. On lit au bas les vers suivants :

Le fameux Créateur de tant de beaux visages
S'estoit assez tiré dans ses rares Ouvrages
Où la Nature et L'art admirent leurs efforts,
Il tenoit le desseus du Temps et de L'envie
Et luy de qui les mains resuscitent les Morts
Pouvoit bien par soy-mesme éterniser sa vie;
Mais quand Il eust fallu laisser quelque autre marque,
Qui, malgré les rigueurs du Sort et de la Parque,
Le monstrat tout entier à la Postérité,
Son huile et ses Couleurs, pour le faire revivre,
Au goust des mieux sensez auroient toujours esté
Un Charme plus puissant que l'Eau fort et le Cuivre.

Et plus bas : « A Claude Deruet Escuier. Chevalier de l'ordre de Portugal. Son fidele Amy Iacques. Callot fecit Nancy 1632. » On connaît deux états de cette planche; le second est celui décrit. Les différences portent sur la maison qui est à la gauche du fonds; dans le premier état, le flanc n'a pas de contretailles, le contrefort en est blanc, comme le pavillon carré surmonté de deux girouettes ; le parterre derrière n'a que quelques traits de pointe, et la ligne de l'inscription du bas finit par : *Callot F*, au lieu de : *Callot fecit—à Nancy* 1632. Les collections Quentin de Lorangère (p. 99) et Pai-

gnon-Dijonval (n° 5917) possédaient les deux états, et ils existent au Cabinet des Estampes.

Si Deruet ne perdit pas l'amitié de Callot, il conserva de même la faveur du duc. La préférence, qu'il avait accordée au second dans cette circonstance, ne l'empêcha pas de continuer ses bontés à Deruet, et, au commencement de 1632, il lui accorda des lettres de gentillesse, qui furent expédiées le 5 mars (1). En se reportant à ce que nous avons dit de l'église des Carmes, on verra que le contrat, par lequel Deruet en acquérait une chapelle, intervint le 14 mai et suivit presque immédiatement ces lettres de gentillesse. Elles furent la dernière grâce que Deruet reçut de ses ducs, car bientôt Nancy fut prise par le roi de France, et le duc quitta ses états.

Dans cette ruine de leur patrie, les artistes ne purent que se disperser : Deruet, que Louis XIII dut connaître dans le séjour qu'il fit à Nancy, le suivit à Paris, et c'est à la cour de France que nous avons maintenant à le montrer. Il y fit certainement grande figure, et la phrase déjà citée de Félibien : « On l'a vu à Paris avec un train et un équipage de » grand seigneur, » doit se rapporter à cette époque plutôt qu'à celle du premier séjour qu'il a pu y faire à son retour d'Italie. A Nancy, il avait été le peintre favori des ducs; à Paris il le fut du roi, et leurs rapports paraissent avoir été jusqu'à l'intimité.

Louis XIII aimait les arts, qu'il cultivait même (2), au moins

(1) Nobiliaire, 722.

(2) Louis XIII n'est pas le seul roi de France qui se soit essayé lui-même au dessin ; voici sur François Ier un témoignage contemporain, celui du Lomazzo, peintre milanais, dans son *Traité des Proportions.* Nous citons la traduction d'Hilaire Pader. (Toulouse, 1649, in-f°, liv. I, p. 2.)

« Nous lisons que François I, Roy de France, prenoit souvent en main le » crayon, et que la peinture et le dessin furent ses plus doux et agréables » exercices. La mesme chose ont fait plusieurs autres princes, tant anciens » que modernes ; entre lesquels je ne dois passer sous silence Charles Emanuel, duc de Savoye, lequel, comme en toutes sortes de vertus héroïques,

comme distraction, et le goût lui en était presque natif. Déjà, lorsqu'il était encore tout enfant et que la mort récente de son père attirait les yeux sur ce que montrait sa jeunesse et sur ce qu'elle pouvait faire espérer, son précepteur en parle dans la curieuse conversation que nous a conservée l'Estoile. « Quand à nostre roy, on n'en fait pas si » grand jugement que de l'autre (son frère Gaston)... Il aime » la chasse et la peinture, science de laquelle on dit que ja- » mais âme de lourdaut ne fust capable. En tout le reste en- » fant enfantissime. » (L'Estoile, éd. Champollion, 2e partie, 1616.) Et ce goût ne l'abandonna jamais; dans les premiers jours de sa dernière maladie, dont la relation détaillée a été écrite par P. Dubois, son valet de chambre, nous le voyons continuer de s'y livrer. « Le samedi, 21e de fé- » vrier 1643, le roi est tombé malade d'une longue et mor- » telle maladie... Laquelle ensuite donnoit toujours quelque » espérance de guérison ; et pour marque de cela, le 1er jour » d'avril que nous commençâmes le quartier, le roi se leva » et fut quasi tout le jour hors du lit, et travailla fort long- » temps à peindre certains grotesques à quoi il se divertis- » soit ordinairement. Le 2 avril il se leva comme les autres » jours et se divertit à l'ordinaire. » (Mémoire des choses qui se sont passées à la mort de Louis XIII. Collection Michaud et Poujoulat, 2e série, t. XI, p. 521.) Ces grotesques devaient être quelque chose d'analogue à ceux de Callot; quant à l'expression de peindre, il ne faut probablement pas la prendre dans son sens strict; nous ne savons pas que Louis XIII ait habituellement manié le pinceau; on ne peut croire qu'il coloriât habituellement des gravures, et je serais porté à dire qu'il dessinait ces grotesques à la plume. Le

» ainsi encore en celle-cy, et autres arts libéraux, égalle avec estonnement » et admiration de tout le monde ce grand Roy François, son ayeul mater- » nel ; parce qu'ils voyoient bien qu'en cet exercice il n'y a rien de servile » ou mécanique, mais que tout y est glorieux et noble. »

succès des gravures de Callot avait mis à la mode ce genre de dessin, et Silvestre, son ami, l'enseigna à beaucoup de jeunes seigneurs. Mais Louis XIII faisait aussi des portraits au pastel, ou plutôt des *crayons*, moins légers que ceux de la période précédente et que ceux mêmes de Daniel Dumoustier; et même on peut encore juger du talent du royal artiste par un portrait de sa main, conservé au Cabinet des Estampes dans le portefeuille des œuvres gravées ou dessinées par les princes de la maison de France et les plus illustres étrangers, où il est accompagné de cette note manuscrite : « Louis XIII prenait un plaisir singulier à la peinture; il » voulut que Vouet lui apprît à dessiner et à peindre au » pastel, pour faire les portraits de ses plus familiers cour- » tisans. Sa Majesté y réussit, comme on en peut juger par » celui que l'on voit ici, dont on ignore malheureusement le » nom, et qui nous a été donné par M. le comte de Caylus. » Dans ce pastel, qui ressemble à s'y méprendre à ceux que le Louvre conserve de Champaigne, la tête est modelée avec finesse; l'ombrement seul des plis du vêtement est timide, car les contours en sont fermes et très-arrêtés.

Nous savons un autre de ces portraits de Louis XIII, et il nous serait plus précieux encore, car c'est celui de notre peintre. Deruet en eut un orgueil extrême, puisque son épitaphe, composée sous ses yeux et sous son inspiration, sinon par lui, parle de ce portrait comme de son plus beau titre de gloire et en des termes dont on verra l'importance. Ce crayon était accompagné de ces vers précieux, écrits peut-être par Deruet. Dom Calmet me paraît les avoir publiés le premier, ce qui nous ferait croire qu'au milieu du dix-huitième siècle ce portrait existait encore dans la famille et que c'est celle-ci qui les a communiqués au savant auteur de la Bibliothèque Lorraine.

On sçait à quelle gloire Apelles osa prétendre :
Par ce fameux Portrait qu'il laissa d'Alexandre,

Son pinceau fut en Grèce autrefois adoré (1).
Quoiqu'on en ait écrit, je prise davantage
Cet illustre crayon, où, par un rare ouvrage,
Des mains d'un Alexandre un Apelles est tiré.

On lisait au-dessous : *Ludovicus XIII*, *Francorum rex christianissimus, manu suâ fecit*, 11 *julii* 1634 (2).

Peu de jours auparavant, le 26 juin, Louis XIII avait, à Saint-Germain, donné à notre peintre, pour lequel il paraît avoir eu une affection tout à fait particulière, des lettres de protection pour sa maison d'Autrey (3). Ce doit être aussi vers cette époque que Deruet fut nommé par le roi chevalier de l'ordre de Saint-Michel, titre qu'il n'avait pas encore en 1632,

(1) Son pinceau dans la Grèce autrefois adoré. (Dom Calmet.)

(2) Ces vers se retrouvent dans l'abbé Lionnois (I, 391); dans les Mémoires de Chevrier, et aussi dans les Anecdotes des Beaux-Arts, de Nougaret, 1776, in-12, II, p. 120 : c'est ce dernier livre qui les a le plus répandus. Dom Calmet donnait comme date : « 11 Julii 1624 ou plutôt 1634, » et ceux qui le copient prennent indifféremment l'une ou l'autre. Dom Calmet, pour justifier date de 1634 qu'il propose de lire dans un chiffre sans doute effacé, fait observer que si Louis XIII a donné ce portrait en France, 1624 peut être bon ; que si, au contraire, c'est en Lorraine, il faut 1634. Il y a ici une inexactitude, car, même en 1634, le portrait ne doit pas avoir été fait à Nancy, puisque quinze jours avant nous allons voir Louis XIII s'occupant à Saint-Germain de Deruet. En 1624, Deruet pouvait bien être à Paris; mais n'ayant pas encore peint les Carmes de Nancy, il ne devait pas être assez connu pour entrer dans l'intimité du roi; et, de plus, on peut dire qu'il n'était encore que Lorrain. Ce qui nous fait adopter la date de 1634, c'est que nous sommes à cette époque sûrs de la faveur de Deruet; c'est après 1632 qu'il est chevalier de Saint-Michel; c'est en 1634 qu'il a les lettres de Saint-Germain.

(3) Durival, Description de la Lorraine et du Barrois, III, p. 23, 1779, in-4°. Il s'agit d'Autrey-sur-Brenon, à trois quarts de lieue de Vezelize. Elle existe peut-être encore.

car le portrait de Callot n'en fait aucune mention, et Deruet n'était pas homme à laisser passer un semblable honneur sous silence. Peut-être la date se trouve-t elle dans les quelques listes des chevaliers de Saint-Michel qui sont indiquées dans le père Lelong ; mais elles sont rares, et nous n'avons pu les consulter. C'est aussi vers cette époque qu'il aura travaillé au Louvre; malheureusement les deux mots, *Luparam extruens*, qui se trouvent dans son épitaphe et témoignent seuls de ce fait, ne nous disent en aucune manière la part qu'il a pu y prendre, et il se pourrait qu'il eût seulement donné des projets.

Malgré toute cette faveur, nous ignorons ce que Deruet a peint pour Louis XIII ; mais nous savons de source certaine qu'il a travaillé pour le grand cardinal-ministre, car le Musée d'Orléans a eu le bonheur de recueillir les quatre tableaux de notre peintre, qui, depuis le temps du cardinal pour lequel ils avaient été faits, sont demeurés jusqu'à la Révolution dans une des chambres du château de Richelieu. A l'heure qu'il est, ils sont presque l'œuvre entier de Deruet; de tout temps, ils y ont été capitaux, et ils étaient une des gloires de cette splendide résidence, riche à la fois des dépouilles de l'art antique et de l'art italien, et de tout ce que les artistes contemporains y avaient pu mettre de merveilles. Tous ceux qui ont autrefois écrit sur le château de Richelieu ont parlé longuement de ces Deruet, et, avant d'en venir à les décrire à notre tour et à les apprécier en détail, nous allons rapporter textuellement ces anciens témoignages de leur gloire; ils nous donnent de précieux renseignements et ne laissent pas que d'être curieux en eux-mêmes.

Le premier que nous ayons à citer est le poëte Jean Desmarests de Saint-Sorlin, une des victimes de Boileau, celui qui nous a laissé la malheureuse épopée de Clovis, et la spirituelle comédie des Visionnaires. Il était *intendant de la maison et affaires de M. le duc de Richelieu*, et publia en 1653 les *Promenades de Richelieu ou les Vertus chrétiennes* (Paris,

Henry Legras, in-12 de 63 pages), qu'il dédia à la Duchesse. C'est, on le pense facilement, moins une description qu'un prétexte à lieux communs; cependant, dans sa huitième promenade, dans laquelle, après avoir épuisé les sept vertus, il se détermine à parler du château même, il décrit nos peintures avec un détail qui n'est pas sans importance. Il vient de parler de la chambre de la reine, et il continue (p. 55-7) :

Entrons au cabinet riche et délicieux
Où le meuble à fonds d'or soudain frappe les yeux.
Voyez sur le lambris les dames courageuses,
Judith. . . . .
. . . .
Mais, haussons les regards ; quel pinceau délicat
A peint tant de plaisirs, tant de pompe et d'éclat?
Icy dans un char d'or nostre auguste Princesse
De ses aimables mains tient sa double richesse,
Ses fils donnez du ciel ; et le juste Loüis,
Parmy l'amas nombreux de Princes resjoüis,
Près de l'illustre Armand, la terreur de l'Espagne,
Sur un coursier fougueux bondit par la campagne.
Sur un char à costé, de mesme font leur cours
Iunon, Pallas, Vénus, les aimables Amours,
Et la riche Abondance, avec la Renommée
Qui par l'airain sonnant rend la bande animée.
Dans un semblable char est le troupeau sçavant,
Par leurs doctes concerts tous les cœurs esmouvant,
Les neuf divines Sœurs, belles et bien parées,
Qui meslent à leurs luts leurs chansons mesurées.
Mille peuples divers suivent par pelotons
Allentour d'autres chars enrichis de festons,
Où chaque Nation dont l'image est assise,
Vient à l'heur de Loüis soumettre sa franchise
Aux bords du fleuve heureux qui lave Saint-Germain :
Le Roy sur leurs présents jette un regard humain.
Dans le second tableau des Lorrains la Duchesse
De ses Dames fait voir les charmes et l'addresse.

Toutes sont dans les prez sur des chevaux polis.
La rose est en leur teint sur un beau champ de lis.
Sur leur poing est l'autour, le lanier, ou le sacre.
Maints sont desjà dans l'air, et maints font un massacre
D'innocentes perdris parmy les épagneux,
Couvrant leur proye à bas d'un plumage soigneux.
L'une attend, l'autre court dans ces larges espaces.
Que de doux passe-temps ! Que d'attraits ! Que de grâces !
Dans cet autre tableau sont les jeux de la nuit.
De flambeaux infinis une cité reluit.
De Chevaliers masquez les places sont remplies,
Estallans à l'envy leur pompe et leurs folies.
En ce quadre dernier sont les plaisirs divers
Sur les fleuves glacez dans les aspres Hyvers.
Dans les riches traisneaux chaque bande est diverse.
L'une coule et triomphe, et l'autre se renverse.
  Sortons : icy les yeux ne se lassent jamais.
Voyez dans l'antichambre, etc.

Dix ans après, La Fontaine, allant en Limousin, visita le château de Richelieu; dans la cinquième des lettres qu'il écrivit à sa femme (elle est datée du 12 septembre 1663) (1), il lui rend compte de ce qu'il y a vu, et les tableaux de Deruet sont ainsi mentionnés par son ignorance bonhommière :

« L'appartement du roi consiste en diverses pièces, dont l'une, appelée le grand cabinet, est remplie de figures exquises. Ce grand cabinet dont je parle est accompagné d'un autre petit (La Fontaine se trompe; c'est le cabinet de la reine), où quatre tableaux pleins de figures représentent les quatre Éléments. Ces quatre tableaux sont du *Rembrant*

(1) Ces curieuses lettres sont restées inédites jusqu'en 1820, époque à laquelle le savant M. Walkenaër les publia dans le volume : Nouvelles œuvres diverses de J. la Fontaine, et Poésies de F. de Maucroix. Paris, Nepveu, 1820, in-8°.

(La Fontaine a effacé par pudeur dans le manuscrit le nom de *Rembrandt*, et n'en a pas substitué d'autre) ; la concierge nous le dit, si je ne me trompe ; et quand je me tromperais, ce n'en seraient pas moins les quatre Éléments. On y voit des feux d'artifice, des courses de bague, des carrousels, des divertissements de traîneaux, et autres gentillesses semblables. Si vous me demandez ce que tout cela signifie, je vous répondrai que je n'en sais rien. (p. 65-6.) » Si le bonhomme n'en savait rien, sa femme à qui il écrivait tout cela n'en savait pas davantage, et, s'il est possible, s'en préoccupait encore moins.

Plus tard, en 1676, un certain Vignier, qui avait le soin des jardins, et s'entendait probablement mieux à cultiver des fleurs qu'à écrire des vers, publia et dédia au duc de Richelieu une inappréciable et saugrenue description du château de Richelieu (1). Voici le passage qui se rapporte à Deruet ; nous reprenons d'un peu plus haut pour bien montrer le lieu qui contenait ses tableaux :

« LE CABINET DE LA REINE.

» Ce cabinet est orné à proportion de la chambre. L'on voit dans le haut un Plat-fonds dont le compartiment forme un rond dans son milieu, où l'on remarque avec plaisir une Aurore qui répand des Fleurs ; et dans les angles du Plat-fonds, il y a des Sphinx de bas relief avec des Couronnes Royales qui couvrent les chiffres de la Reine. Les fonds sont d'azur semez de Fleurs de Lys d'or. De sorte (nous laissons le qua-

(1) *Le Chasteau de Richelieu, ou l'histoire des Dieux et des héros de l'antiquité, avec des réflexions morales, par M. Vignier. A Saumur, chez Isaac et Henri Desbordes, imprimeurs et marchands libraires.* M. DC. LXXVI. *Avec privilège du Roy*, in-12 de 8 lim. 166 et 2 pages. Malgré la niaiserie de ses madrigaux, ce livre était comme un guide, et se vendit probablement tant que Vignier le vendit lui-même. La seconde édition est de 1681, la troisième de 1684.

train comme échantillon de la manière de Vignier) que l'on peut dire que

L'Aurore répandoit beaucoup moins de clartez
Alors qu'elle cherchoit son aimable Céphale,
Que celle-cy qui nous étale
Incessamment mille beautez.

» Le lambris du Cabinet de la Reine est de six à sept pieds de haut; l'architecture, la sculpture et le compartiment ne cèdent en rien à la délicatesse du plat-fonds. Il est doré d'or bruni avec les arrière-corps et fonds d'azur enrichis de Fleurs de Lys d'or et autres ornements magnifiques, et dans les panneaux des Lambris les Femmes illustres. (Ce sont Judith, Esther, Sémiramis, Artémise, Bethsabée, Didon, Tomyris, la femme d'Asdrubal, Cléopâtre, Sophonisbe, une partie de la galerie du père Lemoyne; nous renvoyons pour les madrigaux aux quatre pages de Vignier).

» Au-dessus du lambris, on voit jusqu'au haut du Platfonds quatre Tableaux dans leurs quadres, représentant les quatre Éléments. Le premier qui représente la *Terre*, ou le Triomphe de *Louys XIII*, pour la naissance de Sa Majesté à présent régnante et de Monsieur. Le second représente l'*Air*; c'est une chasse d'oyseaux où Madame de *Lorraine* paraît avec toutes les dames de la cour, montées sur des superbes chevaux. Le troisième représente le *Feu* par des feux d'artifices tirés de nuit au milieu d'une place environnée de magnifiques bâtiments; et le quatrième qui représente l'*Eau* fait voir les divertissements des dames et des galands de Hollande durant la glace. Les figures de ce tableau sont de *Dervet*, et les paysages de *Claude Lorrain*. (Nous reviendrons sur ce dernier point.)

PREMIER TABLEAU, représentant le Triomphe de *Louys XIII*.

Ces superbes vainqueurs de la terre et de l'onde
Traînant des Rois captifs furent bien glorieux ;

Mais Louys nous fait voir en triomphant des Cieux,
Que celuy qu'il conduit doit triompher du monde.

Second tableau, représentant *l'Air*, par une chasse de madame de *Lorraine*.

Avec des plaisirs innocents,
On tâche d'adoucir des ennuis bien pressants ;
La Princesse Nicole indignement traitée,
A chasser prenait ses ébats,
Pendant que son Espoux, comme un nouveau Prothée,
S'amusoit à fourber femmes et Potentats.

Troisième tableau, représentant *le Feu*.

Les plaisirs de la nuit ne sont pas les moins dous.
Les feux ont plus d'éclat et beaucoup plus de force,
Et c'est dans ce temps-là qu'Amour aussi s'efforce
De montrer que les siens sont au-dessus de tous.

Quatrième tableau, représentant *l'Eau*.

Si-tôt que Boréas de ses froides haleines
A fait un dur christal sur les liquides Plaines,
Tous les peuples du Nord ne songent qu'à des jeux :
Les Amans sur les eaux conduisent leurs Amantes,
Et dessus ces glaçons et ces routes glissantes,
On n'entend parler que de feux. »

Aux trois auteurs déjà cités il en faudrait peut-être joindre un quatrième ; car un de nos bibliophiles les plus distingués se souvient d'avoir lu, il y a quelque part vingt ans ou plus, un ouvrage en vers latins sur le château de Richelieu. Malheureusement le nom de l'auteur et le titre lui échappent maintenant ; et l'on ne peut guère attendre un pareil livre que du hasard.

Nous avons dit que ces tableaux restèrent à Richelieu. Bien que Dufourny n'en parle pas, dans ses notes conservées à la Bibliothèque du roi et prises lors du voyage qu'en 1800 il fit avec

Visconti à Richelieu, pour y choisir des antiques, les Deruet devaient y être encore; et c'est après avoir acheté, en compagnie de deux personnes, la terre et le château de Richelieu, que M. Pilté père, d'Orléans, les eut pour sa part avec beaucoup d'autres choses. Il en revendit pendant longtemps; puis, lorsque le musée se forma vers 1827, il donna ce qui lui était demeuré. Ces Deruet furent du nombre, avec d'autres morceaux précieux, dont nous n'avons pas à parler ici, et ils sont ce que le Musée a de plus rare et de tout à fait unique. Malheureusement, et cela ne tient pas aux conservateurs, MM. Demadières-Miron et Jacob, qui les prisent à leur valeur, on peut dire qu'ils ne sont pas même exposés. Le tableau de l'Air est le seul qui soit dans le Musée même; la Terre et l'Eau sont en bas, dans les salles des curiosités, et se voient à peine, même par le plus beau jour; enfin le tableau du Feu était en magasin et prenait ainsi une place que trop de ceux qui sont exposés mériteraient pleinement. Nous apprenons que ce dernier va être placé dans une chambre de la Tour, avec d'autres objets provenant de Richelieu; il n'y sera guère plus vu. Si cette étude, en redonnant quelque lustre à un peintre trop effacé, pouvait inspirer aux habitants d'Orléans un légitime orgueil de ce qu'ils ont de vraiment curieux et faire remettre à la place d'honneur ces toiles, qui sont, nous le répétons, ce que leur Musée a de plus rare et d'unique, nous serions heureux de contribuer, si peu que ce fût, à cette tardive justice.

Maintenant,—après avoir dit que la pièce, dans laquelle ces tableaux servaient de frise, était nécessairement beaucoup plus longue que large, car l'Air et le Feu ont 1 m. 10 c. et 1 m. 16 c. de hauteur et 2 m. 59 c. et 2 m. 62 c. de largeur, tandis que la Terre et l'Eau ont 1 m. de hauteur, et une largeur bien plus grande, de 4 m. 26 c. pour la Terre et de 3 m. 30 c. pour l'Eau qui a été un peu coupée; — nous allons décrire en détail ces quatre sujets curieux, dont le roi avait raison d'avoir envie pour Versailles.

La Terre, l'un des deux grands sujets, est figurée par une

marche triomphale du jeune dauphin et de la reine; et Desmarets ne nous eût pas dit que la scène se passât

Aux bords du fleuve heureux qui lave Saint-Germain,

qu'on le reconnaîtrait à ces terrasses étagées, qui figurent dans les anciennes vues de ce château. Elles sont ici au delà du fleuve, qui traverse tout le tableau parallèlement au premier plan, et s'élèvent au milieu du fonds, tandis que le centre des plans antérieurs est marqué par deux palmiers, entre lesquels passe l'énorme char de la reine. Ces palmiers sont assez singulièrement arrangés; à une certaine hauteur, leur tronc énorme est entouré d'une corbeille, remplie d'enfants qui chantent, et de laquelle s'élèvent quatre troncs plus petits; l'un est encore un palmier, le feuillage des trois autres est différent, et, avant la naissance de leurs branches, ils sont entourés de couronnes. Le char, tout entier d'or et partout sculpté, arrive de face vers le spectateur; des lions, montés par des amours, lui sont attelés, et, sur l'avant, le petit dauphin, qui sera plus tard Louis XIV, est assis seul et tient les rênes. Tout le char est enfaîté d'amours; et la reine, assise sur le sommet, porte son second fils sur ses genoux. En avant et à la droite du char, le roi s'avance à cheval; il est en bleu et porte le soi-disant costume romain, c'est-à-dire une cuirasse d'étoffe, le tonnelet à lambrequins, et des chausses justes avec des brodequins; Gaston, *qui le seconde*, a un costume analogue. De l'autre côté, et comme pendant, nous savons par Desmarets que se trouvait le cardinal, qui ne devait pas être seul. Dans les batailles du château de Richelieu, qui sont maintenant à Versailles, il n'a pas la robe rouge, avec laquelle nous nous le représentons toujours; il y porte, comme habit de campagne, une petite polonaise bleue bordée de fourrures. Ici, bien que le costume pût n'être que de fantaisie, il nous eût été curieux de voir le ministre en habit de fête. Mais, soit pendant la révolution, soit lorsque le tableau était dans les mains de M. Pilté, on a déchiré le morceau, pour sa curiosité, et nous sommes encore trop heu-

reux qu'on n'ait pas jeté le reste. Une fois la toile au Musée, on a bouché le trou, et M. Maillot, un restaurateur de Paris et compatriote du malheureux peintre, a peint deux cavaliers, dans lesquels son moindre souci a été de rappeler ceux auxquels ils devaient faire pendant ; ils seraient bien mieux à leur place sur les romances de la Restauration ; mais je m'y arrête trop longtemps. Aux extrémités de la composition et vus de profil, deux grands chars, traînés par des chevaux blancs splendidement caparaçonnés et montés par des amours, attendent que celui de la reine soit passé pour se mettre à sa suite ; sur celui de droite, on voit Diane, Minerve, Vénus et Junon, l'une avec un drapeau blanc, les autres avec des présents, et la Renommée sur le sommet ; sur celui de gauche, les neuf muses chantent et s'accompagnent de leurs instruments. Le double espace, qui se trouve entre la partie centrale et ces chars, est occupé par des gens à cheval, placés sur un plan plus éloigné. Ce sont, du côté des déesses, des hommes costumés à la romaine et portant des enseignes ; du côté des Muses, des amazones qui montent comme des hommes. C'est ce groupe qui offre les plus fins et les plus délicats détails du tableau ; rien de plus gracieux que ces fermes gorges, dessinées par les cuirasses d'étoffes, que ces jambes pendantes, si bien serrées par les chausses étroites, qui les montrent sans les dévoiler. Elles tiennent divers attributs, le sceptre, l'épée, un soleil au bout d'un sceptre, une faulx, un trident à deux pointes, un autre à trois pointes, un caducée ailé au bout d'une longue tige, un aigle. Tout ce groupe est d'une charmante fantaisie.

J'ai décrit ce qui est principal ; il reste encore d'autres détails à ajouter. Ainsi, les deux pentes de la colline du fonds sont descendues par une longue et lointaine procession de chars, qui traverseront la Seine en dehors du tableau et viendront par un circuit former le cortége de la reine. A droite, ce sont les trois parties du monde ; le char, qui précède chacune d'elles, est suivi des peuples et des animaux de leurs

contrées; l'Asie a des éléphants et des chameaux, l'Afrique des rhinocéros, des autruches et des lions, l'Amérique des crocodiles. A gauche, ce sont les principales villes de France, représentées par seize chars, remplis de présents, et dont l'arrière figure une forteresse; ils sont conduits par un génie assis, qui est vêtu et ailé, et précédés d'un homme à cheval tenant l'écusson; le premier porte le vaisseau de Paris surmonté en chef de trois fleurs de lys sur azur; les autres, plus éloignés, sont moins faciles à reconnaître. Mais ce n'est pas encore tout: d'autres chars, volant dans l'air, accompagnent la pompe royale, et c'est sans doute à cela que Vignier fait allusion, quand il dit :

Mais Louis nous fait voir en triomphant des cieux, etc.

Au centre et au-dessus de la reine, se voit le char de la Religion ou de la Foi. Elle est nue, ce qui est pour elle un assez étrange costume, et tient la croix, des lys et un calice. Six autres chars arrivent des coins et se mettront à sa suite; à droite, la Vérité tenant le miroir de la main gauche, et étouffant de l'autre un serpent; l'Abondance versant dans une coupe; la Charité entourée d'enfants; à gauche, la Force avec sa colonne; la Justice avec ses balances; et l'Espérance enfin avec l'ancre qui la symbolise.

L'air, qui se trouvait sur un des petits côtés de la pièce, est représenté par « Madame de Lorraine et les dames de sa » cour prenant le plaisir de la chasse aux oiseaux; » et nous devons remercier Desmarets et Vignier de nous en avoir indiqué le sujet, que nous ne devinerions plus; nous y perdrions un trait honorable de la vie de notre peintre, une ressemblance avec tous ces artistes lorrains si fidèles au malheur de leur patrie et de leurs souverains. Lorsque Deruet mettait ainsi Madame de Lorraine dans un tableau commandé par le cardinal, Madame de Lorraine, *la bonne duchesse*, comme on disait, et de laquelle nous avons vu que la femme de Deruet était peut-être la sœur de lait, portait avec courage, sous les yeux de la cour de France, où Louis XIII

l'avait invitée à se rendre, le double malheur d'avoir perdu le cœur de son infidèle mari et la douce couronne de Lorraine. Cet hommage délicat donne une haute idée du caractère de celui qui l'a rendu. Charles IV n'avait point anobli un indigne, et ce n'était point un artiste bassement courtisan, celui qui, à la cour de France, professait ainsi publiquement la plus honorable sujétion et la plus respectueuse mémoire pour la famille de ceux, que venait de déposséder son nouveau maître. Une nombreuse cavalcade de jeunes femmes (1), en très-riches costumes élégants et variés, et certaines avec des faucons au poing, est arrêtée et groupée autour de la duchesse à cheval, qui est au centre. Elles sont montées sur de grands et lourds genêts d'Espagne, dont la crinière et la queue traînent à terre; sur le devant des chiens poursuivent des lièvres fourvoyés dans cette bagarre, et quelques cavalières malheureuses sont tombées de leurs montures, et, au milieu des sourires, font voir au spectateur qu'elles ne sont pas séduisantes que par la tête.

Ce singulier détail, d'autant plus étrange sous le pinceau de Deruet, que, dans son épitaphe, il écrira, ce semble, avec assez peu de vérité, « avoir été digne d'être peint par le roi très- » chaste, parce qu'il n'a pas comme Pâris vu de femmes nues » et qu'il n'a pas peint de Vénus comme Apelle, » nous est un motif de croire que ces tableaux ne furent pas une politesse du roi à son ministre; ils doivent plutôt avoir été commandés par celui-ci, qu'on sait avoir été beaucoup moins chaste que son maître. Ils ont d'ailleurs été faits pour la place qu'ils ont occupée, et M. Clément de Ris, dans son article sur le Musée

(1) Il ne faut accorder aucune confiance aux deux figures détachées de ce tableau et gravées sur bois dans le Magasin Pittoresque (1843, p. 181). L'article sur le Musée d'Orléans, trop bref et peu attentif à notre peintre, se trouve p. 145-6 et 180-2. Le dessinateur a corrompu le caractère et même le trait. Il s'est éloigné, plus qu'il ne peut être permis, de l'exactitude scrupuleuse des costumes et de la riche et lourde vérité de ces énormes chevaux.

d'Orléans, publié par l'Artiste du 8 août 1847 (IVe série, t. X, p. 84-8), nous paraît avoir raison, quand il suppose que le cardinal put commander ces tableaux à notre peintre, à cause de l'affection que son maître lui témoignait et pour faire sa cour à celui-là. Du reste ils ne peuvent avoir été exécutés avant la dernière année de la vie du cardinal, qui mourut, comme on sait, le 4 décembre 1642. Louis XIV est né le 8 septembre 1638, et Monsieur le 21 septembre 1640; or, dans ces tableaux de Deruet, Louis XIV n'a guère plus de trois ans et Monsieur un an; ils sont donc de 1641 ou 1642. Je reviens à celui de l'Air.

Du temps de Vignier, on attribuait à Claude Lorrain les paysages de ces tableaux : c'est l'occasion d'éclaircir cette question à sa place toute naturelle. On ne peut douter que ce ne soit une confusion, venue des travaux faits autrefois pour notre peintre par le grand paysagiste. Déjà M. Clément de Ris a observé avec raison qu'ils n'ont rien de la chaude harmonie de Claude Gellée, et, pour être de son avis, il suffit de regarder ce paysage. Ces vertes collines, parsemées, de châteaux à tourelles, sont plutôt peintes dans les tons verts, fermes et froids de l'école flamande du dix-septième siècle commençant. Deruet conserva longtemps cette manière, car, dans le tableau de Versailles qui est très-postérieur, le paysage est dans le même sens. En somme, la couleur, celle surtout des chevaux et des costumes, est très-fine, et, malgré quelques lourdeurs, il y a dans tout cet ensemble une agréable élégance de figure, de port et de gestes. C'est celui des quatre éléments qui est le plus goûté, sans doute parce qu'il diffère moins que les autres des tableaux ordinaires; mais la Terre et l'Eau ont des détails encore plus fins, et d'ailleurs bien plus de valeur et d'originalité.

Le Feu est représenté par une fête nocturne, toute éclairée de lumières et d'artifices et donnée par le cardinal à Louis XIII et à la reine. Je commencerai par décrire le premier plan, dont les personnages ont seuls quelque grandeur; les autres,

qui sont innombrables, ne sont que des figurines. A gauche, et comme coulisse au tableau, s'élève une haute fontaine, dans le goût italien de l'époque ; un homme qui sonne de la trompette est perché sur le sommet, et un valet se tient au bas avec quelques chiens. Au milieu du tableau, six cavaliers, dans ce charmant costume antique de fantaisie qu'on a déjà vu, et coiffés de casques à plumes, se battent avec des balles rouges ; des artifices partent des coins de leurs écus ; leurs chevaux, dont l'un se cabre et rend la mêlée encore plus confuse, sont richement caparaçonnés et ont au-dessus des pieds un cercle garni de grelots. Plus à droite, on rencontre deux pages verts portant des torches, et c'est près d'eux que se trouve sur un bouclier tombé à terre, le nom de Deruet, qui n'a signé que ce sujet, et cette signature est tout à fait conforme à celles de ses gravures (1). Elle se compose d'un double C en forme d'X suivi du nom DERVET en capitales d'environ trois lignes. C'est à la droite qu'arrive le roi ; la partie de son escorte qui le précède a déjà tourné vers le fonds ; ce sont deux valets, avec des torches, et six cavaliers, deux à deux, dont les premiers ne portent rien ; les quatre derniers portent, l'un un foudre, l'autre une enseigne semblable aux enseignes romaines, l'autre un long sceptre surmonté d'une boule, le dernier tient une boule à la main ; des artifices partent du milieu de leurs boucliers et entre les oreilles de leurs chevaux. J'ai dit que Louis XIII, qui est très-reconnaissable et porte sur son costume romain l'ordre du Saint-Esprit, n'a pas encore tourné ; il est de profil, et, bien que sur le côté, le principal personnage ; on peut dire qu'il est le roi du feu : le dragon de son cimier vomit des flammes, son épée éclate en fusée, son bouclier rayonne d'artifices ; il en part de ses éperons et des grelots même, qui dansent aux jambes de sa monture. Le cavalier qui le suit tient une sorte de sceptre, terminé par un cœur qui rayonne aussi d'artifices.

(1) On les peut voir dans M. Robert-Dumesnil, t. V, planche 3.

Au delà de ce premier plan, le tableau s'enfonce entre une profonde perspective de palais à l'italienne; chaque côté en offre deux, séparés par une rue, et, au bout de l'énorme place qu'ils encadrent, un cinquième palais s'élève au loin et fait le fonds du tableau.

Le premier palais de droite est à trois étages; le bas est rempli de soldats en chausses blanches, avec des arquebuses à rouet. A la fenêtre, qui est au-dessus de la porte décorée des armes de France, le cardinal, debout, avec le cordon du Saint-Esprit, et tenant à la main son chapeau rouge, regarde le roi passer devant lui; il n'est pas au milieu de la fête, mais il la domine de cette fenêtre et il semble qu'il la donne. Ce carrousel nocturne a-t-il eu lieu à Rueil (1)? Les palais qu'on voit ici sont évidemment composés, mais il serait curieux de retrouver trace d'une fête semblable, et de savoir que l'œuvre de Deruet n'est pas complètement une fantaisie; à la gauche du cardinal, et aux fenêtres de cet étage, se voient des évêques; celles de l'étage supérieur sont occupées par des seigneurs et des dames; et le peintre, pour complaire encore aux goûts de son Mécène, a mis un homme et une femme qui se caressent, à la fenêtre qui est exactement au-dessus de lui, et de semblables groupes sur la terrasse supérieure, qui est garnie de pots à feu.

Quant au premier palais de gauche, il est semblable et le bas en est occupé par des hallebardiers à braies rouges et en cuirasse; un festin se sert au premier; le second et la terrasse sont tous deux peuplés de spectateurs attendant la quadrille (2), qui va déboucher de ce côté, pour faire pendant à celle que conduit le roi.

(1) C'est avec intention que je ne dis pas Richelieu ; on sait par Desmarests (p. 53), que le cardinal n'y alla jamais. La reine Anne d'Autriche le visita (*id.*, p. 54), certainement après la mort de ses deux maîtres.

(2) Nous demandons pardon de ce féminin, bizarre aujourd'hui, mais qui est le vrai genre de cette expression technique ; Perrault savait mieux que nous parler la langue de ces carrousels.

Les seconds palais sont moins importants et offrent moins de détails. Devant celui de droite, un saltimbanque, vêtu en Mercure et rouge des pieds à la tête, fait des tours et va tomber dans le chapeau que lui tient son aide, accroupi d'une manière fort comique. En même temps, une quadrille arrive devant le palais et fait pendant à la quadrille bleue qui vient par la rue opposée; elles en vont rejoindre quatre autres, l'une de Turcs, l'autre de Persans, etc., qui se tiennent au centre entre les deux palais; la musique à cheval attend au milieu d'elles.

C'est au palais lointain, qui termine la composition, que se trouve enfin la reine; elle embrasse ainsi toute la scène, et trône avec ses deux fils, sous un dais placé sur le perron, aux pieds duquel sont rangés des cavaliers. Un feu d'artifice part des fenêtres, et les cheminées lancent d'énormes jets de flammes.

Le dernier sujet, l'Eau, qui occupait le second grand côté, se compose de deux motifs; tandis que d'élégants traîneaux se jouent sur la glace, le char de la reine s'avance sur les eaux, se dirigeant vers un rocher où le cardinal va la recevoir; nous commencerons par cette partie qui se trouve à gauche.

Comme dans la Terre, le char de la reine passe entre deux palmiers, qui s'élèvent de deux roches et forment un arc triomphal. Leur tronc porte les armes de France, et leur feuillage est rempli d'amours, tenant des L couronnés. L'énorme et pompeuse machine dorée est traînée par des chevaux marins; la France, debout et les pieds sur des lauriers, est à l'avant, à côté d'un canon de cuivre fleurdelisé, d'un panier de boulets et d'un baril de poudre. Après elle, on voit Louis XIII; cette figurine assise est d'une délicieuse finesse de pinceau et d'une singulière grâce. Le roi est encore en bleu et porte de même la cuirasse d'étoffe, le tonnelet à lambrequins et les longues chausses; il est casqué, tient de la main droite une épée nue, et de la gauche une longue lance, dont la banderole

fleurdelisée offre une figure de la Vierge; des palmes, des sceptres, des couronnes d'or et de lauriers sont répandus aux pieds du roi. Après lui et un peu plus haut, Anne d'Autriche a sur ses genoux son second fils, qui tient un chien, et enfin, tout en haut de la galère et sur un trône, dont le dossier est une coquille, et auquel deux ours servent de bras, le petit dauphin, encore en robe et portant l'ordre du Saint-Esprit, est assis sur un coussin rouge. Une escorte de sirènes, des trompettes dans leurs mains et des enfants sur leurs croupes tortueuses, se joue autour du char qui se dirige vers un rocher. Celui-ci est couvert de riches dépouilles, et des génies, qui arrivent chargés, viennent encore les augmenter. L'escalier, qui monte au sommet, est gardé par des amours tenant des lys; et, tout en haut, devant un édicule, dont la porte est surmontée des armes de France, le cardinal, debout et des drapeaux à ses pieds, attend ses illustres hôtes. Au-dessus, la Renommée s'envole pour proclamer les exploits de Louis, et, dans le ciel, mais un peu plus à droite, le Saint-Esprit lance de son bec des rayons, dans lesquels se roule un long cordon bleu, terminé par la croix de l'ordre et enlacé à treize couronnes; quatre amours s'y jouent aussi; l'un tient une trompette, l'autre trois palmes, les deux autres une couronne.

Le premier plan de cette moitié gauche et toute la droite sont gelés et couverts de traîneaux; celui, qui a la forme d'un berceau, et qui, immobile sur la rive, attend certainement les jeunes princes, est la seule chose qui relie les deux sujets; les autres traîneaux ne pensent nullement à la reine, occupés qu'ils sont d'eux-mêmes dans leur course rapide, voluptueuse et oublieuse des témoins. Ce sont des galands avec leurs belles, celle-ci dans le traîneau, l'autre derrière, et tous ne conduisent pas; ainsi, dans le traîneau dont le cheval est monté par un amour, la femme, qui tient un miroir et s'y regarde peut-être encore, est baisée des lèvres de son amant; ainsi encore, dans le traîneau dont le cheval

a des ailes comme Pégase, le galant a les mains sur le sein de sa maîtresse. Rien de plus joli que tous ces traîneaux, dont les formes capricieuses sont cependant très-arrêtées; tandis que le bas de l'un est bordé de lentes tortues, qui n'ont jamais été si vite, un chien est sculpté sur l'avant, comme pour aboyer aux obstacles; un paon se rengorge à l'avant d'un autre, et l'on n'aurait pas fini de signaler tous les mille détails de cette charmante fantaisie, qui demanderait qu'au lieu de plume une pointe les écrivît sur le cuivre. Plus à droite, un traîneau se renverse, et l'une des deux femmes tombées a sa robe retroussée à la ceinture, et les galants pourront dire comment elles ont bien d'autres choses que la jambe; encore ce jour-là, Deruet n'était pas en grande veine de chasteté. A la droite de ce traîneau, il y en avait encore d'autres; mais cette extrémité ayant beaucoup souffert, sous l'empire et par manière de restauration, on en a coupé un grand morceau, ce qui rend ce tableau moins long que la Terre dont il était le pendant. Enfin, dans le fonds, une foule d'autres traîneaux sillonnent la glace; des cavaliers les entourent et des carrosses arrivent. Plus loin encore, on aperçoit une croix de pierre avec quelques paysans, un troupeau de cochons et quelques cabanes. Quant aux lointains de la mer, ils sont remplis de néréïdes, de tritons et de chars marins.

Nous parlerons ici d'un autre tableau de notre peintre; il faisait partie de la collection du général Despinoy, vendue en janvier 1850 et dans laquelle tant de curiosités de l'art français se sont écoulées inaperçues; il y était attribué à Claude Vignon, mais il n'est pas douteux qu'il ne soit de Deruet pour quiconque connaît ses œuvres. Il est très-postérieur aux tableaux de Richelieu, et se pourrait rapporter au même événement que le tableau de Versailles dont nous parlerons plus loin. Mais nous aimons mieux le rapprocher des quatre éléments, parce que ses traîneaux sur la glace et un détail de la composition en font le frère du tableau de l'Eau. Cette toile était d'une gran-

deur peu différente, car elle avait 1 m. 34 c. de hauteur sur 1 m. 42 c. de largeur; dans le déplorable catalogue, elle était numérotée 626, et intitulée : *Carrousel d'hiver à Fontainebleau.* Le rédacteur y avait compté vingt figures, sans doute principales, et nous extrayons de son pauvre livre les pages suivantes, que nous regrettons de ne pouvoir plus remplacer par une autre description, et que nous sommes encore trop heureux de citer malgré leurs étranges bévues; nous les relèverons, entre parenthèses, en commençant par dire que c'est une promenade de traîneaux et non un carrousel, et que le château ne ressemble en rien à Fontainebleau.

Ce carrousel a lieu sur une vaste pelouse couverte de glace et de neige. Elle entoure un canal divisé en quatre parties, au centre desquelles s'élève un charmant pavillon d'où s'élancent, accompagnés d'une nombreuse escorte, les équipages du roi. (Ce petit château carré, qui est tout au fonds, n'est nullement Fontainebleau, et, pour le prouver, il suffira de dire qu'il a un peu de l'effet général de l'élégante entrée de Chantilly.) *On voit courir sur cinq files des traîneaux couverts d'emblèmes et de devises, tirés par d'élégants coursiers richement harnachés. Un groupe, placé au second plan, à gauche, nous ferait penser que ce carrousel fut donné en l'honneur du mariage de Louis, dauphin, surnommé Monseigneur, avec Marie-Anne-Christine-Victoire de Bavière, en* 1680. (Comment, cataloguiste distrait, vous dites qu'il s'agit d'un fait arrivé en 1680, et vous imprimez vous-même 1670, comme date de la mort de l'auteur que vous donnez au tableau.) *La dauphine, vêtue d'une robe de gaze légère, est étendue avec grâce sur les coussins d'un traîneau, dont le siége est occupé par l'Amour et l'Hyménée. Plus élevé que les autres, le char est sur un socle orné de dauphins sculptés. Un jeune cavalier, Monseigneur, rappelant les traits du grand roi, accourt vers sa jeune épouse et lui offre la pomme de la beauté.* (Le cavalier accourt par-derrière ; et, puisqu'il rappelait les traits du grand roi, comme celui-ci était fort jeune à l'époque de son mariage, ce pourrait bien

plutôt être lui-même. Le détail curieux des dauphins est un obstacle à cette supposition, car il n'était plus dauphin. Mais il faut dire que, le tableau ne pouvant être d'un autre que de Deruet, il ne peut être question du fils de Louis XIV, puisque Deruet est mort en 1660. Il a fait, à propos du mariage de Louis XIV, un tableau, incontestable de toutes manières, qui est à Versailles; pourquoi celui-ci ne se rapporterait-il pas au même événement? Quand je dis qu'il est de Deruet, ce n'est pas sans raisons; outre la manière, la parenté des détails est évidente. Ainsi, une pareille fantaisie d'ornements, ces dauphins disposés comme les tortues sur un des traîneaux de l'Eau; ainsi le galant, assis derrière le traîneau et baisant sa maîtresse aux lèvres, qui se trouve dans les deux tableaux; ainsi, par-dessus tous, le détail suivant, relevé par le catalogueur lui-même et qui suffirait à la démonstration, car il est presque identique : *Au premier plan, un des chars a heurté une pierre et sa chute a renversé deux dames, dont l'une se trouve dans une position burlesque, qui excite le rire général.* Le lecteur a reconnu cette position burlesque; c'est précisément, et sans variante, celle qui égaie le tableau de l'Eau. Il est à croire que cette liberté du pinceau de Deruet avait été applaudie par une cour, dont l'élégance et la piété ne se piquaient point de pruderie et n'évitaient point le bon rire; et, à vrai dire, les groupes de cette nombreuse composition sont si dispersés, les augustes personnages, dont les fiançailles y seraient fêtées si peu désignés et entourés, que cette jupe retroussée du premier plan semble le but et le héros de l'histoire. D'ailleurs, les caprices d'allégorie et de costume, la proportion des figures, la manière et les airs de tête rapprochent tellement cette grande toile des quatre tableaux de Richelieu qui décorent le musée d'Orléans, que si ce n'était une composition entière, dont un groupe répète même un groupe du tableau de l'Eau, ce serait à la prendre pour le fragment coupé à celui-ci; puis on y peut remarquer, dans le dessin des petits personnages, certaine

lourdeur de main et de pinceau qui trahirait peut-être la vieillesse, à moins qu'elle ne soit l'œuvre des restaurateurs. Enfin le paysage, qui forme le fonds de cette importante machine, et les massifs d'arbres, effeuillés par l'hiver, sont d'une finesse et d'un sentiment très-distingués. En tout cas, il est fort regrettable que le musée de Nancy ou celui d'Orléans ne se soient point avisés de reconnaître et d'acquérir cet intéressant échantillon de Claude Deruet, qui a été adjugé pour 185 francs à un marchand anglais, M. Mowson.

La faveur, que Deruet avait acquise et conserva à la cour de France, ne lui ôta rien de son patriotisme lorrain, de son honorable attachement à ses premiers maîtres, et il nous en a laissé la preuve. Dans des circonstances que nous ignorons, et, dit M. de Beaupré, à la suite de la petite paix qui fut signée à Saint-Germain le 2 avril 1641, Deruet inventa et dessina les arcs de triomphe et toutes les décorations nécessaires à l'entrée de Charles IV dans la capitale de ses Etats. Celle-ci n'ayant pas eu lieu, les dessins restèrent sans exécution entre les mains de Deruet. Après sa mort, le retour de Charles IV, rétabli dans sa souveraineté, donna l'occasion de les employer. On n'eut pas besoin d'imaginer d'autres fêtes que celles, dont ces dessins offraient le programme inexécuté, et six jours après le traité de Chassal, dont il signa l'abandon à Nomeny le 1er septembre 1663, Charles IV fit son entrée solennelle à Nancy, au milieu des pompes que Deruet avait imaginées vingt-trois ans auparavant. Les projets de celui-ci furent certainement exécutés par les soins de Philippe Bardin, conseiller au parlement de Lorraine; le seul Nobiliaire, sans s'inquiéter d'autre chose, nous apprend qu'il avait épousé une des filles de Deruet, et l'on voit ainsi, d'une part, comment il pouvait avoir les dessins de Deruet; de l'autre, comment il avait, à faire graver et publier cette fête, gloire posthume du père de sa femme, un autre intérêt que celui du courtisan. Le livre parut l'année suivante à Nancy, chez Dominique Poirel, Ant. et Cl. Char-

lot, ses associés, imprimeurs de S. A., en un in-folio mince, sous le titre de ; *Le triomphe de Son Altesse Charles IV, duc de Lorraine, etc., à son retour dans ses Etats.* On y joignit la carrière, le portrait de Charles IV, dont nous avons parlé, et la vue du palais ducal, qu'il faudrait voir pour juger si elle est aussi de Deruet. Ces trois planches seules y sont séparées et repliées, car les vingt autres, ouvrage de Sébastien Leclerc, sont à pleine page et dans le texte (1). Malheureusement nous n'avons pas vu ce livre, qui doit se trouver en Lorraine et n'existe pas à Paris, si ce n'est peut-être dans quelque collection particulière; il n'est au moins dans aucune de nos bibliothèques publiques, et M. Robert Dumesnil ne l'a jamais rencontré; l'œuvre même de Sébastien Leclerc au Cabinet des Estampes, quoique réuni anciennement, n'en a pas un seul morceau. Cette rareté est singulière (2), lorsqu'on songe qu'un pareil livre a dû,

(1) Sur les vingt planches de Leclerc, neuf seulement sont d'après notre peintre ; les onze autres sont des têtes de pages, des lettres, des fleurons qui doivent avoir été composés par Leclerc pour le volume.

(2) Dans son essai manuscrit pour un catalogue de Leclerc, Mariette a écrit à ce sujet la note suivante : « L'on m'a assuré que ce qui rendoit cette entrée du duc de Lorraine si rare vient de ce que ce prince en fit rechercher tous les exemplaires et les supprimer autant qu'il put, ne pouvant supporter toutes les railleries que l'on débitoit sur tous les arcs de triomphe qui y avoient été faits. Il avoit fait cette entrée au retour d'une expédition qu'il avoit faite en Allemagne où il avoit eu du dessous. Cependant il prétendoit y avoir remporté de grands avantages, et sur ce pied-là il se fit recevoir triomphateur à Nancy. Mais il ne fut pas longtemps sans s'apercevoir de la faute qu'il avoit faite ; on l'en railla vivement et ce fut pour en abolir la mémoire qu'il voulut supprimer le livre qui pouvoit le mieux la conserver. » Je ne sais jusqu'à quel point les renseignements donnés à Mariette peuvent être vrais. Il est bien certain que la véritable entrée eut lieu après la paix faite avec la France ; mais il se pourrait que les dessins eussent été faits après cette expédition allemande, et que, lorsqu'ils furent exécutés, on soit revenu sur ce sujet. D'ailleurs cette paix avec la

comme tous ces ouvrages à gravures, être tiré à un grand nombre d'exemplaires, et qu'il paraît même avoir eu une seconde édition ou plutôt un second tirage, ainsi mentionné par la Bibliothèque historique du Père Lelong (T. III, n° 38,896) : *Le triomphe de Charles IV, duc de Lorraine, par D. M. G. P. Nancy, Charlot,* 1701, *in fol. fig.* En 1751, les planches de Leclerc existaient encore, car Dom Calmet (Biblioth. lorr., col. 325) nous apprend qu'elles étaient alors chez madame Bardin à Tomblaine; cette phrase impliquant la mort du gendre de Deruet, il s'ensuit que cette madame Bardin n'était pas sa fille, puisque nous savons que celle-ci fut la première femme de Philippe Bardin. Nous regrettons de n'avoir pas eu le volume entre les mains pour en pouvoir apprécier ce qui nous importerait le plus, c'est-à-dire le caractère, le sentiment, pour juger, nous qui savons comment Deruet dessinait les costumes, quel était son génie en architecture, quel caractère, quel goût offraient ses arcs de triomphe et ses fontaines emblématiques. Trois auteurs ont parlé en détail de ce volume; ils analysent ou cataloguent, mais ils n'apprécient pas. Le premier est Jombert, dans son excellent *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Leclerc, Chevalier Romain, dessinateur et graveur du cabinet du Roi* (Paris, 1774, 2 vol. in-8°). La description des vingt pièces de Leclerc et des trois de Deruet occupe les pages 67-72 du tome I; j'en extrairai seulement l'inscription du frontispice, sur lequel on lit : *C. Deruet, inventor et designator — Bardin, litterarum auctor* (c'est notre conseiller, et il faut traduire *litterarum* par inscriptions)—

France était plutôt vaincue que victorieuse.—Mariette croyait à l'existence de deux planches pour le portrait de Charles IV. Voici ce qu'il a écrit de l'état à la masse d'armes : « C'est presque le même que cet artiste avait déjà gravé en 1628, mais il ne laisse pas d'y avoir des différences, surtout dans la tête. Du reste cette nouvelle planche est de même grandeur que de la première. » On sait que c'est la même très-modifiée.

Sébastien Leclerc sculpsit — J. B. Hobrit excudit (1). De notre temps, dans l'essai déjà indiqué sur les commencements et les progrès de l'imprimerie en Lorraine (in-8°, Nanci, 1845, p. 469-75), M. Beauvais de Beaupré a donné une autre description de ce même volume, très-minutieuse sous le rapport bibliographique, trop inexacte dans quelques autres de ses détails. Ainsi quand il parle, en 1641, de la maladie dont mourut Deruet, il n'est pas à douter qu'il n'adopte pour cette mort la fausse date de 1641 (2). Il fait graver Sébastien Leclerc à cette époque, sous les yeux de Deruet, et conserver ses planches vingt-trois ans; il oublie que Leclerc est né en 1637, et Jombert, qui indique très-bien que c'est le dernier travail de Leclerc en Lorraine, le met, comme il le devait, à l'année 1664. Le troisième auteur est l'abbé Lionnois (t. III, p. 38-44); il analyse plutôt le texte, mais, comme c'est une description, nous citerons le long passage qu'il consacre à cette entrée, et qui donne quelque idée de l'œuvre de notre peintre; nous aurions mieux aimé, de toutes manières, pouvoir le compléter comme appréciation, le refaire enfin dans un autre sens.

« Le six septembre (1663), le duc, rentré dans sa ville capitale par la porte Saint-Nicolas, traversa la rue Saint-Dizier tendue de tapisseries, pour se rendre à l'hôtel de ville, où on

(1) Jombert parle aussi de la Carrière et du portrait équestre, et nous rappelons ici son opinion que nous avons oublié d'indiquer dans la note de la page 288. Il croit que les figures de la Carrière sont de Callot (qui aurait ainsi travaillé dans une pièce faite en même temps que la sienne et presque en rivalité avec elle!) et que les lointains du portrait sont de Sébastien Leclerc; après cette longue discussion, il est inutile de revenir sur ce point.

(2) J'ai déjà dit ce qu'on trouve de dates différentes et fausses pour Deruet. En voici une nouvelle. Bryan, dans quelques lignes de son Dictionnaire des peintres (Londres. 1816. I. 345) le fait naître en 1600. La négligence et la broderie sont partout. Ainsi Chevrier dit que Louis XIII aimait De Ruet parce que celui-ci *lui avait adressé quelques mémoires secrets*, et l'on regrette de trouver dans M. Robert Dumesnil, influencé sans doute par le père Husson, des phrases flétrissantes et tout à fait gratuites sur la faveur de Deruet.

lui avoit préparé un magnifique souper. La place sur laquelle étoit ce palais étoit ornée de tout ce qu'il y avoit de plus riches tapisseries dans la ville. Aux quatre angles et dans le milieu étoient des arcs de triomphe avec quatre fontaines allégoriques, desquelles jaillissoient des sources de vin, placées au milieu des quatre faces de la place, le tout de l'invention de Deruet.

» Dans le premier arc de triomphe qui terminoit la rue de la Boucherie et la petite rue du Moulin, formant un pan coupé, on voyoit au milieu de deux portiques ornés de colonnes d'ordre ionique, un superbe balcon rempli de ducs, de cardinaux et de prélats, de la maison de Lorraine, surmonté de ses armes pleines, avec cette devise : *Quot stemmata Regum! Quot illa Ducum!* faisant allusion aux armes de Lorraine, qui contiennent en chef quatre royaumes, et en pointe quatre duchés. La frise étoit ornée de part et d'autre de thiares, de mîtres, de couronnes, de chapeaux de cardinaux et de casques, pour S. Léon IX, pape, parent de Gérard d'Alsace, premier duc souverain de la maison de Lorraine, pour les cardinaux, évêques et ducs qu'elle a fournis, avec ce vers, partagé sur les deux portiques :

Antiquis jam nota, futuraque sæcula noscent.

Deux anges placés aux côtés tenant une couronne de laurier, ornoient l'imposte des deux portiques au-dessus des armes qui s'élevoient jusqu'au haut de l'ordre d'architecture ; et dans le milieu étoit placé un grand tableau représentant le Père Eternel, l'Enfant Jésus portant un soleil, entre les bras de la Sainte Vierge et le Saint-Esprit au-dessus, et tous élevés sur un arc en ciel désigné par ces mots : *Signum fœderis* ; ce tableau attaché à une croix à double croison que des branches d'olivier ombrageoient par derrière, avec des bannières surmontées de leurs croix et des drapeaux et étendards ornés d'un côté d'alérions tenant dans le bec une branche d'olivier, avec cette devise : *Fert munera pacis, re-*

quies certa laborum; et de l'autre des croix de Lorraine plantées, autour desquelles des oliviers issans de terre s'entrelaçoient avec ces inscriptions : *Crescet duplici firmata cruce,* faisant allusion au double croison de la croix de Lorraine, et *Non hæc sine numine divûm,* attribuant la paix aux trois personnes de la Sainte Trinité; pour quoi on lisoit dans un rouleau, soutenu par deux anges sous le tableau, cette dédicace : *Salvatrici in terris Triadi, pacificæ cadentis Lotharingiæ restauratrici, tutelari principis reductrici, potenti votorum susceptrici.* Enfin aux deux côtés s'élevoient des tours surmontées d'un alérion, et dans les tours on voyoit plusieurs cloches, qui jusque-là n'avoient servi qu'à annoncer les alarmes, et qui n'étoient plus employées qu'à répandre la joie qu'inspiroit partout le retour de S. A.

» Le second arc de triomphe étoit placé de manière que, formant un pan coupé, il couvroit la rue Saint-Dizier et celle de la Faïencerie. Il contenoit un grand portique et deux moins élevés, dont des femmes, portant sur la tête des paniers de fleurs, faisoient les ornements. Le principal et sa frise étoient ornés de croix de Jérusalem et de Lorraine, avec ce bout de vers : *Fulgent victricia signa.* Les deux autres portiques avoient pour ornements sur leurs frises la Paix sur un char portant une branche d'olivier; et l'Abondance désignée par Cérès, tenant d'une main une corne d'abondance et de l'autre des épis de blé, avec ces mots : *Paci, Cereri.* Sur ces portiques s'élevoit un balcon qui, dans l'espace des petits, étoit garni d'alérions et de croix de Lorraine couronnées, avec ces vers :

O fortunatæ sortis, fatique volucres!
Sublimi ferient sydera vertice.

Il y avoit aussi de part et d'autre cinq cœurs enflammés sur lesquels deux génies lançoient des flèches, et on y lisoit ces mots : *Idem omnibus ardor,* et : *Flammasque fovebunt.* Enfin sur le tout et dans le milieu étoit un tableau de Charles IV foulant aux pieds des trophées militaires avec cette dédicace :

Principi pacifero, et au-dessous, pour indiquer qu'il retraçoit dans sa personne les vertus de ses ancêtres : *Virtutem spirat avorum*. Le cadre, terminé en ceintre, était surmonté de deux rameaux, l'un d'olivier et l'autre de laurier, formant une couronne avec ces mots : *Ambos unum diadema ligavit.*

» Le troisième arc de triomphe couvroit la rue des Quatre-Eglises et cachoit une partie des halles qui étoient entre la maison de M. Mengin et l'hôtel de ville. Il formoit trois portiques, dont celui du milieu étoit plus élevé, mais tous trois ceintrés en forme de miroir de toilette, et ornés de colonnes avec leur entablement d'ordre ionique. Ils étoient dédiés à la piété, à la bravoure et à la justice, selon ces mots qu'on y lisoit : *Pietati, magnanimitati*, *justitiæ*. Dans la frise des petits se voyoient une épée et une massue passées en sautoir, et surmontées d'une couronne d'épines, pour désigner la couronne que Godefroy de Bouillon préféra à celle d'or qu'on lui présenta, lorsqu'il fit son entrée dans Jérusalem, avec ces mots : *Hæc digna tui monumenta triumphi.* Dans celle du grand on lisoit : *Secum fata reduxit amica*. Sur les petits et dans des galeries couvertes et soutenues par des termes étoient placés des musiciens jouants de divers instruments. Le milieu étoit rempli par le tableau du prince armé de toutes pièces, étendant la main sur un cheval qui paroissoit aller au petit pas. Sur sa tête et dans la nue un ange portoit son casque, et sous le tableau étoit cette dédicace : *Principi patri populi.* Sur deux cornes d'abondance qui ornoient l'orchestre des musiciens, et aux deux côtés du tableau du prince, étoient assises à droite, la Religion, tenant d'une main un calice, et de l'autre une croix. A gauche, la Force tenant une colonne avec son chapiteau, représentoit le courage du prince, que sa mauvaise fortune n'avoit pu abattre. Enfin, sur le tout s'élevoit un grand palmier avec cette devise : *Propriâ virtute resurgit,* pour marquer encore mieux le courage inébranlable de ce prince.

» Le quatrième arc de triomphe étoit placé devant la rue

Saint-Dizier, du côté de la porte Saint-Nicolas, formant un rentrant sur les maisons opposées à l'hôtel de ville, de la largeur de la rue de la Faïencerie. De sorte que ces quatre arcs de triomphe ainsi disposés faisoient de cette grande place quarrée un octogone. Ce quatrième étoit consacré à la gloire et à l'héroïsme du prince et à la joie publique : *Famæ, fortitudini heroicæ, hilaritati publicæ*, ainsi qu'on l'avoit inscrit sur les trois portiques ornés de colonnes torses de feuilles de palmiers et de lauriers. Dans la frise du milieu étoit de plus cette dédicace : *Principi Heroi* ; et au-dessus on avoit placé des trophées d'armes autour d'un grand tableau de S. A. l'épée à la main, sur un cheval qui fouloit aux pieds un hydre à sept têtes, avec cette devise : *Hunc Alcidem hæc monstra volebant*. Un génie, qui soutenoit à droite le haut du cadre, saisi de frayeur, paroissoit s'écrier et dire : *Heu! quibus ille jactatus fatis.* Un second, placé de l'autre côté, sembloit lui répondre par ce cri : *Quem Mars invictum fortunaque victa fatentur.* Pallas, déesse de la sagesse et des armes, tenoit d'une main sa lance et de l'autre le bas du tableau. La Renommée soutenoit également d'une main ce tableau, et de l'autre sa trompette ornée d'une bannière, au milieu de laquelle étoit le double C, signifiant *Carolus Cæsar* ; et de part et d'autre étoit un orchestre de musiciens. Enfin sur le tout paroissoit un soleil rayonnant dissipant tous les nuages, avec cette devise : *Nil in me nubila possunt.* Sous le soleil se voyoit un héliotrope ou tournesol représentant la Lorraine, avec ces mots exprimant sa joie du retour de S. A. : *Præsenti numine gaudet.*

» Enfin le cinquième arc de triomphe, le plus riche de tous et le plus magnifique, étoit élevé au milieu de la place. Il étoit orné de huit colonnes et de quatre pilastres corinthiens, n'ayant qu'un seul portique, et représentant dans le milieu de son ceintre un cœur sur lequel étoit une croix de Lorraine, couvrant un double C, symbole de l'amour du peuple lorrain pour son souverain, avec cet emblème : *Cor*

populi, principis palatium. Dans l'entre-colonne étoient placés sur des consoles deux génies portant chacun un écu au chiffre de S. A. et une branche d'olivier. Au-dessus s'avançoit un vaste balcon, au bas duquel on lisoit : *Tito Lothareno* ; et sur la tablette du balcon où étoient des musiciens : *Quæ tali Phœbo spirante canemus!* A droite et à gauche des génies sembloient jouer de divers instruments de musique avec des arcs d'un côté et de l'autre.

En applaudit amor ; plausus quis gratior illis!
O quam dulce melos, talis dum musicus adstat!

» Pour orner encore davantage cette place, et rendre la fête plus complète, on avoit élevé dans le milieu des quatre faces des fontaines de vin qui faisoient le meilleur effet. Celle qui étoit à la face septentrionale représentoit un baldaquin soutenu par des torses dont les gaînes ressembloient à des serpents entrelacés et servoient de colonnes. Des portiques ouverts laissoient apercevoir des canons et des grenades embrasées. L'entablement et les trois marches sur lesquelles portoit tout l'édifice, étoient pareillement garnis de grenades. Sur la calotte du dôme étoit un piédestal portant cette inscription : *Genio custodi.* De dessus ce piedestal s'élevoit une grande figure de femme ailée, tenant de chaque main une corne remplie de vin, qu'elle versoit sur les canons et les grenades qui étoient au-dessous. De ses mains sortoient deux grands rouleaux avec ces mots : *Populi sudores et lacrymæ.* Sur la première marche, d'un côté : *Sic pereunt incendia belli* ; et de l'autre : *Nunquam sic extincta relucent.*

» La seconde, placée au milieu de la face orientale à l'opposite de l'hôtel de ville, étoit dédiée à la Vestale lorraine, sous la figure d'une vierge couverte d'un grand voile. Son habit étoit semé de croix de Jérusalem et de Lorraine. De la main droite elle s'appuyoit sur un amour qui faisoit couler de son carquois une fontaine de vin ; et de la gauche elle

tenoit un cœur enflammé surmonté d'une croix de Lorraine. A ses pieds étoit un cigne qui de son bec jetoit du vin en abondance. Cette vestale, placée dans une grotte dont le haut se terminoit en coquille, étoit environnée de guirlandes de fleurs, avec cette devise : *Refrigerat ut diutius urat.* De dessous ses pieds sortoit encore une nappe de vin qui tomboit dans un bassin où il y avoit trois ouvertures pour en faire couler le vin dans une vaste cuve où chacun avoit droit de puiser à son gré.

» La troisième, dressée devant la face méridionale, étoit consacrée *à Mars doux et humain, Marti Nerioni,* c'est-à-dire au prince de Lorraine, désigné par un double C, qui avoit montré dans ses victoires tant de clémence. Un rocher d'où couloit une source de vin que lui fournissoit une coquille élevée sur un fût, et dans laquelle une figure de Mars tenoit d'une main l'épée élevée et de l'autre un bouclier, avec la tête de Méduse, jetant du vin par la bouche et par les yeux, étoit environné de lauriers, et Charles IV, peint dans un cadre ovale, étoit au milieu de trophées d'armes de toute espèce.

» La quatrième étoit placée devant le perron de l'hôtel de ville, dont on voit sur la gravure la face entière, telle qu'elle étoit encore en 1752, lorsque le roi de Pologne le fit démolir. (Je saute la description de l'hôtel de ville.) Cette dernière fontaine étoit une haute pyramide quadrangulaire, posée sur quatre dauphins reposant sur un piédestal circulaire, au milieu d'un immense bassin, le tout surmonté d'une croix de Lorraine et d'un alérion couronné. Douze fontaines de vin entretenues d'une salle de l'hôtel de ville, couloient sans cesse de cette pyramide, quatre par la gueule des dauphins, quatre autres par des têtes de lions ornées d'alérions couronnés, et quatre autres placées au haut de la pyramide. »

Nous avons vu Deruet travailler pour le cardinal de Richelieu, il a aussi travaillé pour Anne d'Autriche. En effet, dans le précieux inventaire, dressé par M. Lenoir, des tableaux, que pendant la révolution il avait recueillis dans les églises

de Paris (1), nous trouvons l'article suivant : « DERVET, N° 597. *Du Val-de-Grâce.* Un tableau sur cuivre, peint dans la manière de Tempeste (le mot est remarquable sous la plume d'un homme, qui s'inquiétait trop peu de nos maîtres de second ordre pour bien connaître celui-ci, et qui n'a dû lui donner ce sujet que sur une signature, ou à la suite de la tradition) et représentant un Calvaire. » Le tableau était donc au Val-de-Grâce quand la révolution arriva. Il n'est pas probable qu'il ait jamais été ailleurs, et, par suite, il s'y trouvait du temps de la fondatrice. En voyant la manière dont Deruet était avec le roi, et dont il a fait d'Anne d'Autriche la reine de ses tableaux pour Richelieu, on ne peut vraiment douter qu'elle ne l'ait connu et ne lui ait commandé elle-même ce Calvaire pour le Val-de-Grâce. Il serait curieux pour nous, qui ne connaissons directement aucun sujet de sainteté de Deruet, de voir la manière dont celui-ci était traité. Mais malheureusement trop de tableaux, qui figurent sur cet inventaire, ont été depuis dilapidés et perdus pour qu'on puisse espérer de le retrouver. Nous regrettons aussi de ne pas connaître celui qui est indiqué sous son nom par *la Notice des objets d'arts exposés au Musée de Nancy* (1845). C'est un portrait équestre de Charles IV, duc de Lorraine, qui a été donné par M. de Maisonneuve et M. le docteur Grandjean. Les énormes dimensions de cette toile (elle a 2 mètres 65 cent. de hauteur et 2 mètres 22 cent. de largeur), nous feraient croire que ce pourrait bien être un de ces portraits qui ont orné en 1663 les arcs de triomphe de l'entrée de Charles IV (2). Dans ce cas, il ne serait pas de la

(1) Il a été publié dans le Bulletin du comité des monuments, in-8°, tom. III, 1845, p. 275-327.

(2) Il n'est pas sans exemple que des morceaux de peinture, ayant décoré les arcs de triomphe élevés pour une fête, aient été ensuite conservés. L'un de nous a parlé en détail de trois énormes toiles, peintes par Gaspard de Crayer pour l'arc de triomphe élevé pour l'entrée du cardinal infant à

main de notre peintre. Il serait, du reste, facile de voir ce qu'il en est de cette supposition en comparant au tableau les gravures de Leclerc et les descriptions qui les doivent accompagner.

Enfin, nous arrivons au tableau de Versailles. C'est certainement un des derniers que Deruet ait dû peindre. Ce tableau, curieux à plus d'un titre, est maintenant dans ce troisième étage, qui renferme tant de curiosités trop peu connues et appréciées. Il a été donné au roi par le comte Davoust (toile; h., 0,98 c.; l., 1 m. 15 c., nº 4261 de l'inventaire Louis-Philippe; il ne figure pas encore au catalogue imprimé). On croit bien qu'on n'avait pas songé à Deruet. Notre commun ami, M. Eudore Soulié, remarqua très-bien et nous signala sa ressemblance avec les tableaux d'Orléans. Elle est telle, que dès lors la vérité de son attribution fut pour nous incontestable; mais comme pour ôter tout prétexte à la contradiction, nous avons depuis, et avec lui même, eu l'heur de retrouver le nom même de Deruet. En bas, à gauche, et parmi l'amas des armes répandues à terre, une enseigne, toute semblable à celle des cavaliers de la Terre, porte la signature ordinaire : CL. DER...; les trois dernières lettres sont usées, et la place qui reste ne pourrait en recevoir plus de trois. Mais cette signature serait absente, que le doute même est impossible à celui qui connaît les quatre Eléments, et la seule description suffirait presque à le prouver.

Sur une très-légère éminence se tiennent Minerve, Vénus et Junon; elles sont debout. Minerve est coiffée du casque à plumes et vêtue d'un costume romain bleu et rouge; un ruban, qui s'attache au milieu de sa lance, retient un lion, qui porte un aigle sur son dos. Vénus, nue malgré son vêtement blanc, porte sa ceinture comme un baudrier. Junon, enfin, caractérisée par le paon, a une tunique jaune et une haute

Gand dans l'hiver de 1635, et qu'on voit aujourd'hui au musée de cette ville. (Voir le Moniteur des Arts. T. IV. 1846-7, p. 194-5.)

coiffure en or et en pierreries; elle tend au premier cavalier qui arrive une couronne fermée, dont la boule est surmontée d'une croix et dont les ceintres sont garnis de velours rouge. Au pied de cette éminence, se voit l'amas d'armes, dont j'ai parlé à propos de la signature. C'est la partie qui a souffert; certains détails, les boucliers, les cuirasses, ont encore leur finesse première; mais les enfants, qui sont groupés avec elles, ont été repeints d'une pitoyable manière, et ne se peuvent plus regarder. Derrière les déesses et dans le feuillage, on aperçoit le buste de Diane sonnant du cor. Deruet l'avait d'abord montrée davantage; puis, pour ne pas nuire à Minerve, à Vénus et à Junon, il a peint des feuillages sur le corps de Diane, pour n'en laisser que la tête et les épaules. On voit que ce sont les mêmes déesses que sur le char de la Terre. Sur le feuillage de l'énorme palmier, qui s'élève derrière elles, se trouvent les armes de France et de Navarre. Deux petits génies volent dans l'air; l'un porte un carquois bleu pendu à son côté et une corbeille de fleurs; l'autre décoche une flèche contre le premier cavalier, que Junon attend pour lui donner sa couronne.

Ce cavalier, son chapeau à la main, est Louis XIV jeune, monté sur un cheval blanc, dont le harnais est bleu et la selle rouge avec des broderies d'or. Il est en bottes claires, en chausses bleues, vêtu de noir, et porte une écharpe blanche, dont la gaîté était d'abord accompagnée d'un cordon du Saint-Esprit, dont on voit encore les traces, et que Deruet a effacé. Après lui, vient Anne d'Autriche, assise sur un grand genet blanc à longue crinière, beaucoup plus longue que celle du cheval de son fils; elle tient la bride du bout du doigt, et porte dans l'autre main une branche d'olivier. Son costume est celui avec lequel on la connaît, la coiffe noire et blanche, la robe noire avec des draperies blanches au corsage; ici elles sont de plus ornées de perles. Le troisième cavalier, qui termine le tableau à droite, est Monsieur, son autre fils, le chapeau à la main comme son frère, et vêtu à peu près comme lui, si ce

n'est qu'il a le cordon du Saint-Esprit; son cheval, d'un blanc bleuâtre et sans crinière, fait une courbette. Comme peinture, cette figure de Monsieur est la plus heureuse du tableau; cette tête à cheveux noirs est charmante et d'une singulière grâce, et ce seul détail met ce tableau, bien moins important, à côté de ceux d'Orléans. Du reste, et je ne saurais trop le répéter, la signature n'ajoute que peu de chose à son authenticité, tant elle est évidente. Ce ne sont partout que détails habituels à notre peintre. Ainsi, les queues des chevaux sont encore disposées en forme de glands; ainsi, dans l'air, flotte encore le cordon du Saint-Esprit; dans ses enlacements, outre un sceptre et cinq couronnes, on voit se jouer trois amours, dont les petites ailes offrent cette singularité, que leurs ailerons sont bleus. Deux de ces amours tiennent une couronne de fleurs; le dernier souffle dans une trompette droite, dont le corps soutient la croix de l'ordre, et de l'ouverture de laquelle sort une branche d'olivier.

Le fonds de cette composition mérite aussi d'être indiqué; ce sont des collines boisées, entre lesquelles on aperçoit une ville par quelques échappées, et au milieu desquelles coule une rivière. Sur un de ses bords, et presque prête à y entrer, se voit une lourde et riche voiture à six chevaux, où l'on reconnaît une femme; sur la rive opposée, trois cavaliers sont arrêtés; celui du milieu a des plumes rouges sur la tête et paraît le plus important. Bien plus en avant, des chiens sont à l'eau à la poursuite d'un cerf. Est-ce à cause de cela, que, dans les seconds plans de gauche, le peintre a représenté Diane sonnant du cor? Tout ce paysage est dans le sens de celui de l'Air; les maîtres de Deruet en cette partie, ce sont les Flamands des premières années du dix-septième siècle, et son vert me fait penser à Savery plus qu'à tout autre, bien qu'en étant aussi net, il soit moins sec, plus gras même et plus modelé.

Quant au sujet, nous ne le savons pas au juste, mais nous avons, et à cause de cela même, décrit les détails accessoires

avec d'autant plus de soin, parce qu'ils peuvent servir à le faire reconnaître. Cela se rapporte-t-il seulement à la pacification de la Lorraine? Est-ce sa couronne que tend Junon au jeune roi, et quel sens ont les cinq couronnes, enlacées au cordon du Saint-Esprit? L'aigle et le lion, enchaînés à la lance de Minerve, ne signifieraient-ils pas l'Autriche et l'Espagne? S'agit-il d'un projet de mariage, comme le ferait supposer l'Amour, qui lance une flèche? Quoi qu'il en soit, on ne peut douter qu'il ne s'agisse de Louis XIV. Les armes de France et de Navarre prouvent d'abord qu'il ne peut être question que du roi. Ensuite, et malgré la jeunesse de la tête du premier cavalier, jeunesse avec laquelle nous connaissons mal le grand roi, la ressemblance de cette tête avec la sienne, et la présence d'Anne d'Autriche, en costume de veuve, démontrent sans réplique que Louis XIV est bien le héros de cette composition.

Si elle n'est la dernière de notre peintre, il ne doit guère s'en falloir, car l'âge de Louis XIV ne permet pas de la mettre ailleurs que dans les trois ou quatre dernières années de Deruet. Il semble, au reste, s'être occupé de peinture jusqu'à la fin. Un passage de Baldinucci, dans son inestimable vie de François Spierre, nous le montre recevant celui-ci et lui donnant des leçons : « François se mit à apprendre à dessiner et à graver de lui-même et sans la direction d'aucun maître, n'était qu'il allait quelquefois dans la maison du seigneur Callot, frère du célèbre Jacques Callot, et aussi à l'atelier (*stanza*) de Dervez (*sic*), fameux peintre de Nancy, et trouvait auprès de lui de bons conseils et la facilité d'étudier; mais bientôt, dans un âge assez tendre, je dis à quinze ans, il quitta ce ciel et ses parents et se rendit à Paris.» (T. XIX, p. 185.) Cet âge, marqué d'une manière si précise par Baldinucci, qui est, dans cette biographie, très-bien informé, nous permet de fixer l'année dans laquelle il allait ainsi chez Deruet; c'était en 1657 ou 1658. En effet, Spierre, né en 1643, a dû quitter Nancy en 1658; Deruet avait

alors soixante-dix ans; l'élève n'a grandi qu'après la mort du maître, et il est à regretter que sa pointe n'ait jamais eu un souvenir reconnaissant pour le vieillard, qui l'avait autrefois conduite dans ses jeunes mains.

Claude Deruet mourut enfin, sans doute à Nancy, le 20 octobre 1660, à l'âge de soixante-douze ans; il fut enterré dans l'église des Carmes, dans cette chapelle de Saint-Nicolas qu'il avait fondée pour sa famille et décorée de son pinceau, et voici l'épitaphe, qui se lisait sur une table de marbre noir, et que l'abbé Lionnois nous a conservée (t. II, p. 389-90) :

D. O. M.

«Nobilis domini Claudii de Ruet, Christi Militiæ et Sancti Michaelis ordinum Equitis, Domini pro parte in Saxon et Housseville, hujus sacelli fundatoris, alterius post Christum natum Appellis epitaphium; Sta viator, lege et luge. Hoc sibi sepulchrum qui,post(postquam?) alios Heroas pinxit,spirans finxit, tot heroum specula quot imagines exprimens, res non simulans, sed agens, dans et adimens simul vivis animam sua arte, a te lacrimas expressurus, ni lubens dones, jacet, qui a teneris pietatem suo expressit in pectore, mature ut Appelles fieret. Equestrem hic crucem, penicillis oleatis ne deficeret, suo inscripsit pallio, Christi Militiæ Eques à summo Pontifice Romæ creatus, ubi oleum et operam ludunt alii, uno penicillo, per papam Paulum V et Henricum II, Lotharingiæ ducem, sibi crucem exprimens, et Luparam extruens, adeo Hipparchus sibi factus erat et Architector. Non Alexandrum pinxit, ut Cous, sed à Ludovico XIII meruit pingi; hunc ut Regiæ manus exprimerent, cui ars, munificentia et pietas erant regiæ, et, ut Venerem nudam nullam vidit ut Paris, sic nec Cypridem ut Appelles pinxit, inde a Rege purissimo et integerrimo ad vivum debuit pingi. Ab eodem Rege, Equestri Sancti Michaelis ordinis torque insignitus, evocatus cœlitus anno ætatis suæ LXXII, salutis humanæ MDCLX, mensis octo-

» bris XX. Semel fatis cessit, qui tot alios mortuos sua arte
» ad vitam revocarat. Abi, viator, et bene illi precare et vale. »

Dans un moindre cadre de pierre, placé sous le précédent, on lisait sur un autre marbre :

« Hic, cum prædicto domino C. de Ruet, quiescit fidelissima
» conjux, Domina Maria de Saulcourt, quæ pietate sic reli-
» giosa erga Deum, sic conjugali erga maritum, sic materna
» erga liberos, insignis semper vixit, ut tam christiana feli-
» cique vita beatiorem mortem meruerit. Obiit anno Do-
» mini 1680. Lux perpetua luceat eis. »

Voici la traduction des deux épitaphes, et de celle d'abord de Deruet, qui ne laisse pas que d'être par endroits assez embrouillée.

« A Dieu très-bon et très-grand.

» Epitaphe de noble homme, Claude de Ruet, des ordres du Christ et de Saint-Michel, seigneur pour partie de Saxon et d'Housseville (1), fondateur de cette chapelle, nouvel Apelle, venu après la naissance du Christ; arrête-toi, passant, lis et pleure. Celui, qui, pendant sa vie et après avoir peint d'autres héros, s'est élevé ce tombeau, qui a exprimé autant d'âmes que d'images de héros, qui n'imitait pas, mais faisait agir les choses mêmes, qui, par son art, donnait et ôtait à la fois la vie aux vivants, et qui t'arrachera des larmes si tu ne les lui donnes de bon gré, gît ici. Dès l'enfance, il imprima dans son cœur la piété pour devenir plus tôt un Apelle. Fait chevalier de l'ordre du Christ par le souverain pontife de Rome, où tant d'autres perdent leurs travaux et leur temps, il a ici

(1) Saxon, vulgairement Sachon, est un village au pied du mont de Sion, à une lieue de Vezelize (Durival, III, 380) ; Housseville est près de Vaudemont, à une lieue et demie de Vezelize (id. 205). Autrey sur Brenon, où Deruet avait sa maison, en était à trois quarts de lieue. — On peut voir dans l'article Vallée (Dom Pelletier, 803) la branche des seigneurs de Housseville ; mais on n'y voit nullement comment Deruet se trouvait en être seigneur avec eux.

reproduit sur son manteau cette croix de chevalier, pour qu'elle ne manquât pas à ses pinceaux, et, d'un même pinceau, il a peint la croix (qui lui fut donnée) par le pape Paul V et Henri II, duc de Lorraine (1), et il s'est construit un Louvre (2), tant il était devenu pour lui-même un Hipparque et un architecte. Il ne peignit pas Alexandre, comme autrefois le peintre de Cos, mais il eut l'honneur d'être peint par Louis XIII; pour que des mains royales aient reproduit celui, qui avait des talents, une munificence et une piété royales, il n'a pas vu de femme nue comme Pâris et n'a jamais peint Vénus comme a fait Apelle; il méritait donc d'être pourtraict au vif par un roi très-chaste et très-pur, qui le décora du collier de Saint-Michel. Il fut rappelé au ciel dans la soixante-douzième année de son âge, dans la seize cent soixantième du salut des hommes, le vingtième du mois d'octobre. Celui, qui, par son art, avait redonné la vie à tant d'autres morts, a une fois cédé à la Mort. Eloigne-toi, passant, prie pour lui et sois heureux. »

(1) S'agit-il ici d'un autre ordre? Henri II est mort en 1624; Deruet avait alors trente-six ans ans. Peut-être a-t-il été pour quelque chose dans la bienveillance du pape.

(2) Nous avons, un peu plus haut, et trop légèrement, répété après tous les autres, que Deruet avait travaillé au Louvre. Le seul témoignage, que l'on en paraisse avoir, est cette phrase : *Luparam exstruens*. Mais nous ne pouvons croire qu'elle signifie : *il a construit le Louvre*, comme on paraît toujours l'avoir compris. Le sens général est, dans les deux cas, qu'il a été à la fois peintre et architecte; mais le *sibi* de la phrase : *tant il était devenu pour lui-même un Hipparque*, devait ouvrir les yeux, et montrer que l'idée contenue dans *Luparam exstruens* se rapporte à Deruet lui-même. Cette forme est tout à fait de son temps; on sait le vers de Racan : *Sa cabane est son Louvre;* celui de La Fontaine : *En son Louvre il les invita*, et l'on en citerait bien d'autres exemples. Il s'agirait alors de la maison, qu'il se serait construite, soit à Autrey, soit dans sa rue des Comtes à Nancy. — On a écrit aussi plusieurs fois que Louis XIII avait reçu de Deruet des leçons de mathématiques; je crois que c'est une interprétation un peu libre du mot *Hipparchus*.

L'épitaphe de la femme de Deruet est toute simple :

« Ici repose, avec ledit Seigneur Claude de Ruet, sa très-fidèle épouse, dame Marie de Saulcourt (1), qui a toujours été si remarquable par sa piété religieuse, conjugale et maternelle, envers Dieu, son mari et ses enfants, que, par une vie si chrétienne et si heureuse, elle aura mérité une mort encore plus heureuse ; elle est morte l'an du Seigneur 1680 (2). Que la lumière du ciel les éclaire. »

De leur mariage, Deruet et sa femme avaient eu treize enfants, et dom Pelletier nous a conservé les noms des cinq qui sont restés :

1° Charles Nicolas des Ruetz, mort sans alliance (c'est celui que Deruet offrait à saint Nicolas dans le tableau de sa chapelle).

2° Nicole (sans doute appelée ainsi à cause de la bonne duchesse, qui a peut-être été sa marraine), mariée, en premières noces, à Jean Claude de Vitelly, capitaine au service de son altesse; en secondes noces, à Charles François Barrois.

3° Elisabeth, première femme de Philippe Bardin, conseiller à la cour souveraine de Lorraine. (Ce Philippe Bardin est celui, qui fit les devises et les inscriptions pour l'entrée de Charles IV, et la fit graver par Sébastien Leclerc; sa seconde femme fut cette madame Bardin, qui en 1751, habitait Tomblaine, où elle conservait encore les cuivres de Leclerc, et sans doute aussi le crayon de Louis XIII.)

(1) C'est dans cette chapelle des Deruet, que Dom Pelletier a pris les armes de Saulcourt; elles étaient d'azur, à une bande d'argent, chargée d'une autre bande de gueules surchargée de trois losanges d'argent, accompagnée en chef d'un lion de même, et en pointe d'un croissant et de trois t èfles de même.

(2) Elle a donc vécu vingt ans après son mari et a dû avoir passé soixante-dix ans, puisqu'elle s'était mariée en 1623. Deruet avait trente-cinq ans, quand il l'épousa, et l'abbé Lionnois a fait remarquer combien, dans les deux portraits de la chapelle, elle était plus jeune que lui.

4° Marguerite, femme de Charles Herbel, héraut d'armes de Lorraine et gruyer de Nancy.

5° Jeanne des Ruetz, alliée à Abraham Cuillier, seigneur de Sablonnière, officier au service du roi.

J'ai laissé passer sans remarque le nom du mari de la troisième fille de Deruet, parce que la parenthèse eût été trop longue. Il était peintre, et a été fort estimé de son temps. Qu'on nous permette, à la suite d'une étude sur son beau-père, de réunir, en les résumant, les renseignements épars dans les historiens Lorrains (1). Ainsi dom Pelletier ne parle que de sa noblesse et de ses dignités, et Lionnois, en disant qu'il fut enterré dans la chapelle de Deruet, ne fait pas remarquer qu'il était son gendre.

Charles Herbel, fils de Simon Herbel, gruyer de Chatenay et de Neufchateau, naquit à Nancy, et c'est en lui que la noblesse de son père fut reconnue (2). Il fut gruyer de Nancy et héraut d'armes, comme l'avait été le père de Callot et comme l'ont aussi été quelques autres peintres lorrains. Herbel suivit Charles V dans ses campagnes et peignit sur le lieu même quelques-unes de ses batailles; l'empereur Léopold le retint quelque temps à Vienne, où il le fit travailler. De retour dans son pays avec le duc Léopold, Herbel acheva les autres batailles, et les dix-huit qui étaient peintes furent exposées, pour la première fois, le 10 novembre 1698, pour l'entrée du duc Léopold. Ces vingt-cinq grands tableaux, et douze autres, qui représentaient les mois, furent copiés en tapisserie dans une manufacture, que le duc Léopold avait fait établir près de son palais et où il avait attiré des ouvriers des Gobelins. Les originaux furent brûlés dans l'incendie

(1) Voir Dom Calmet, 494-5, Dom Pelletier, 377-8 et 723, Lionnois, II, 392-3 et III, 64.

(2) Il portait d'azur à trois roses d'or, posées deux et une, au groselier de même, mis en cœur.

du château de Lunéville, en 1719, et les tapisseries, à la suite de la cession de la Lorraine faite à la France par François III en 1736, furent, avec bien d'autres richesses, transportées à Florence, et sans doute ensuite à Vienne (1). Herbel avait aussi fait les portraits de tous les généraux de Charles V, et ils furent longtemps conservés à Nancy dans une salle derrière la comédie; la congrégation des hommes de la même ville avait aussi de lui un Crucifiement très-estimé. Enfin il mourut sans postérité, en 1703, et fut enterré aux Carmes de Nancy, dans la chapelle de son beau-père.

Herbel fut le peintre de Charles V, comme Deruet l'avait été de Charles IV, mais le temps n'était plus le même; il n'eut ni les mêmes occasions, ni les mêmes amitiés, et la distance entre eux reste fort grande. Herbel n'a pas d'individualité, Deruet en a certainement une. Pour n'être pas puissante et de premier ordre, elle n'en a pas moins son caractère et son charme. Il fut surtout ordonnateur et peintre de fêtes; et il ne doit pas être étranger à l'amour, que le grand siècle a eu pour elles. Toutes ces nombreuses entrées, dont parlent nos vieilles chroniques, n'en sont que les précédents sans en être les origines. C'est seulement avec le seizième siècle, avec le goût italien, qu'on voit ce genre prendre chez nous, non pas son importance, mais sa beauté; ainsi, ces entrées

(2) On sait que Sébastien Leclerc a gravé les conquêtes de Charles V, mais non pas d'après Herbel; le journal de Luxembourg (avril 1753), indiqué par l'abbé Lionnois, — et ce détail manque au travail si excellent et si complet de Jombert, — nous apprend qu'il les grava sur les dessins de Remy François Chassel, sculpteur lorrain. — Lionnois (II, 392-3) dit que ce furent les tapisseries qui furent brûlées, puis (III, 64) parlant de ce qui fut emporté après la cession de la Lorraine, il nomme en particulier les mêmes tapisseries; son second témoignage, plus détaillé, doit être plus exact que le premier; la phrase de Dom Calmet est ambiguë.

pour lesquelles travailla Niccolo dell' Abbate ; ainsi, le ballet de la Reine, avec les décorations et les machines de notre Jacques Patin. Callot et Deruet naturalisèrent chez nous le goût des Médicis, et ils le laissèrent à leurs successeurs immédiats. On sait les pompes du beau temps de Louis XIV ; il suffit de rappeler le splendide carrousel de 1662. Mais, après le grand roi, le goût dégénère, et le règne de Louis XV n'a plus que les décorations tourmentées des Slodtz, ou les imaginations éteintes de M. de Bonneval.

La note des pages 288-90, dans laquelle nous avons reproduit, en l'annotant, ce que dit Heinecken du portrait de Charles IV, était déjà tirée, quand nous avons reconnu qu'il avait eu pour original le catalogue Quentin de Lorangère et que même il l'avait fort mal copié, puisqu'il y avait gratuitement introduit des erreurs qui n'y sont pas. Nous prions donc qu'on s'en tienne à notre texte, et qu'on substitue à la reproduction d'Heinecken, qui doit être considérée comme non avenue, l'analyse que nous allons faire de cet article du catalogue Quentin (1744, in-12, p. 106-8).

Gersaint parle d'abord d'une contre-épreuve de l'état où Charles IV à la masse d'armes à pointes, où se trouvent la banderole autour de l'inscription, et l'ange avec le casque ; c'est l'état ordinaire ; l'épreuve qu'il a vue n'avait plus le nom de Deruet et la date était coupée.

Il parle ensuite, d'après une épreuve qu'il avait vue à la Bibliothèque du Roi, de l'état à l'eau forte pure avec le bâton de commandement, la tête toute jeune, et sans l'ange ni la banderole ; il oublie seulement de noter l'absence du palmier. En faisant remarquer que ce portrait est antérieur au précédent, il ajoute « qu'ils ne sont point copiés l'un sur l'autre, ni par » la ressemblance des tailles ni par une imitation régulière dans la compo- » sition. » En ceci il se trompe, en prenant pour deux planches deux états d'une seule, et cela n'est pas douteux, car dans l'état à la masse d'armes, on retrouve la trace des détails qui se trouvaient dans l'état à l'eau forte pure, ainsi l'aigrette du cheval. C'est cette épreuve qui ne se retrouve pas au cabinet des estampes ; les détails que donne Gersaint montrent que ce n'est point celle que nous y avons vue et décrite ; car il indique à gauche de l'é-

cusson un canon sans le nom de Deruet, et à droite (l'exemplaire de la bibliothèque a des lances qui peuvent avoir été refaites), un autre canon sur lequel était écrit à la main le nom de Jacques Callot. Ces deux différences, l absence du nom à gauche et la présence d'un canon à droite, constituent un état un peu antérieur.

Enfin il parle de l'état avec les vers différents; il l'attribue à Sébastien Leclerc, et ce doit être celui qui a été joint au triomphe de Charles IV. Celui-ci y est encore plus âgé et tout autrement coiffé ; mais comme Gersaint remarque que la grandeur de la planche est la même, je crois que c'est un dernier remaniement. La différence dans les vers ne consiste qu'en corrections très-légères et qui peuvent très-bien avoir été faites sur la planche ; les voici, pour qu'on en puisse juger :

Le Jourdain vit fleurir sur les bords de son onde
Les Palmes qu'il reçut de tes braves Ayeux :
L'Europe a vu cueillir à ton bras glorieux
Celles que ton renom répand sur tout le monde.

INDEX DU TOME PREMIER.

INDEX DU TOME SECOND.

Paris. — Typ. Dondey-Dupré, rue St-Louis, 46, au Marais.

162

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY